Heft 114.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

DIE BEDEUTUNG KÖLNS

FÜR DEN

METALLSCHNITT

DES XV. JAHRHUNDERTS

VON

WILHELM MOLSDORF

MIT 10 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 15 TAFELN

STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1909

Studien zur Deutschen Kunstgeschichte.

(Erscheinen seit 1894.)

1. Heft. **Térey, Gabriel, v.,** Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 2. 50

2. **Meyer-Altona, Ernst,** Dr., Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Erster Teil: Die älteren Skulpturen bis 1589. Mit 35 Abbildungen. 3. —

3. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. 2. 50

4. **Polaczek, Ernst,** Der Uebergangsstil im Elsaß. Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Tafeln. 3. —

5. **Zimmermann, Max Gg.,** Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. 5. —

6. **Weisbach, Werner,** Dr., Der Meister der Bergmannschen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck. 5. —

7. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. —

8. **Weisbach, Werner,** Dr., Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. 6. —

9. **Haseloff, Arthur,** Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrh. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. 15. —

10. **Weese, Artur,** Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. 6. —

11. **Reinhold, Freiherr v. Lichtenberg,** Dr., Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrh. Mit 17 Tafeln. 3. 50

12. **Scherer, Chr.,** Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. 8. —

13. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Straßburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. 4. —

14. **Schweitzer, Hermann,** Dr., Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Tafeln. 4. —

15. **Gabelentz, Hans von der,** Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Tafeln. 4. —

16. **Moriz-Eichborn, Kurt,** Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. 10. —

17. **Lindner, Arthur,** Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. 4. —

18. **Vogelsang, Willem,** Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Tafeln. 6. —

19. **Haendcke, Berthold,** Prof. Dr., Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Mit 2 Tafeln. 2. —

20. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. 3. —

21. **Peltzer, Alfred,** Deutsche Mystik und deutsche Kunst. 8. —

22. **Tönnies, Eduard,** Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468—1531. Mit 23 Abbildungen. 10. —

23. **Weber, Paul,** Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. 5. —

24. **Mantuani, Jos.,** Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. 3. —

25. **Bredt, Wilhelm Ernst,** Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. 6. —

26. **Haack, Friedrich,** Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

27. **Suida, Wilhelm,** Albrecht Dürers Genredarstellungen. 3. 50

28. **Behncke, W.,** Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. 8. —

29. **Ulbrich, Anton,** Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreußen. Mit 6 Tafeln. 7. —

30. **Frankenburger, Max,** Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. 4. —

31. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 8. —

32. **Hofmann, Fr. H.,** Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. 12 —

33. **Pauli, Gustav,** Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. 35. —

34. **Weigmann, A. O.,** Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. 12. —

35. **Schmerber, H.,** Dr., Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. 6. —

36. **Simon, Karl,** Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. 14. —

37. **Buchner, Otto,** Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. 10. —

38. **Scherer, Valentin,** Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

39. **Rapke, Karl,** Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. —

DIE BEDEUTUNG KÖLNS

FÜR DEN

METALLSCHNITT

DES XV. JAHRHUNDERTS

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
114. HEFT.

DIE BEDEUTUNG KÖLNS

FÜR DEN

METALLSCHNITT

DES XV. JAHRHUNDERTS

VON

WILHELM MOLSDORF

MIT 10 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 15 TAFELN

STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1909

Inhalt.

Seite

Einleitung 7

I. Das Schrotblatt «Christus und die Samariterin» mit dem Kölner Stadtwappen 11

II. Schrotblätter mit rein ornamentaler Behandlung des Hintergrundes 13

III. Die Betonung der Landschaft im Hintergrunde 18

IV. Metallschnitte des Monogrammisten ℔ 31

Schluß 55

Einleitung.

DIE Schwierigkeiten, die der Erschließung der frühesten Geschichte des Holzschnittes und Kupferstiches infolge des Mangels an Hilfsmitteln einer örtlichen Bestimmung der einzelnen Blätter im Wege stehen, teilen naturgemäß auch jene aus der Technik des Holzschnittes abgeleiteten Erzeugnisse des Bilddruckes, die man als Schrotblätter zu bezeichnen pflegt[1]. Ja man darf wohl behaupten, daß sich dieser Uebelstand bei dem Versuche jeder örtlichen Feststellung der nur wenig länger als ein halbes Jahrhundert andauernden Kunstübung in ganz besonderem Maße bemerkbar macht. Zwar gehören auch bei den Holzschnitten bestimmte Angaben, die einen sicheren Schluß auf den Ort der Herstellung zulassen, zu den Seltenheiten; immmerhin haben sich aber doch eine Reihe solcher Anhaltspunkte gefunden, an die die geschichtliche Forschung anknüpfen kann. Es sei nur kurz erinnert an Formschneideradressen wie Bastion Ulmer, Jerg Haspel ze Bibrach, Ludwig ze Ulm, Peter ze Ulm, Lienhart czu Regenspurck oder an die Beigabe von Wappen der Städte Augsburg, Ulm, Nürnberg u. a. Mit welchen Schwierigkeiten die Lokalisierung der ältesten Kupferstiche infolge des gleichen Mangels zu kämpfen hat, lehrt uns die Einleitung zu dem im vorigen Jahre

[1] Ueber die Technik der Schrotblätter vergl. P. Kristeller: Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berl. 1905, S. 3 f.

erschienenen ersten Bande von Lehrs grundlegendem Kataloge[1]. Doch hat der Kupferstich wenigstens den Vorteil voraus, daß seine Ausübung zumeist nicht von Handwerkern, sondern von wirklichen Künstlern erfolgte, deren Stil eine Vergleichung mit gleichzeitigen Werken anderer Kunstzweige zuläßt.

Von den bis jetzt bekannten sechs- bis siebenhundert Schrotblättern des 15. Jahrhunderts trägt meines Wissens nur ein einziges ein offenkundiges Merkmal seines Ursprungs an sich. Im übrigen stützen sich die Versuche der örtlichen Bestimmung auf die Beobachtung des Dialektes etwaiger Textbeigaben, auf Eigenartigkeit der Zeichnung und Kolorierung sowie auf die Wasserzeichen des Papieres und den Fundort. Daß diesen Grundlagen immer eine größere oder geringere Unsicherheit anhaften wird, braucht nicht betont zu werden, und es kann daher auch nicht überraschen, wenn die Ergebnisse der Fachgelehrten sich in diesem Punkte nicht immer in Uebereinstimmung befinden. Und gerade in jüngster Zeit ist über diese Dinge eine von der bisherigen Anschauung so stark abweichende Ansicht geltend gemacht worden, die den ferner Stehenden leicht verleiten könnte, den Wert jener angedeuteten Hilfsmittel überhaupt in Frage zu stellen. Mit großer Vorsicht hat bekanntlich Schreiber[2] den Ausgangspunkt der Schrotblatttechnik in die Gegend des Niederrheins zu verlegen gesucht, während Bouchot[3] auf das allerbestimmteste Flandern, Burgund oder Frankreich für den Ursprung der ältesten Blätter in Anspruch nimmt. Freilich hat die Kritik den Ansichten Bouchots nur den Wert unbewiesener Hypothesen beilegen können, zu denen sich der sonst so verdiente Forscher durch einen in

---

[1] Geschichte und krit. Katalog des deutschen, niederländ. und französ. Kupferstichs im 15. Jahrh. Wien 1908.

[2] Vorstufen der Typographie, in der Festschrift zum 500jährigen Geburtstage Gutenbergs herausgeg. von O. Hartwig, Leipzig 1900, S. 57f.

[3] Les 200 incunables xylograph. de la Bibliothèque Nationale. Paris 1903.

diesem Falle unangebrachten Patriotismus hat verleiten lassen[1]. Aber gerade die Arbeit Bouchots zeigt wieder auf das deutlichste, wie sehr es uns noch an den Grundlagen für eine Darstellung der Frühgeschichte des Bilddruckes gebricht, und wie viel noch der Einzeluntersuchung hinsichtlich einer sicheren Gruppierung und örtlichen Zuweisung der Blätter zu tun übrig bleibt, wenn sich das Dunkel, das auch über den Anfängen dieser Kunst lagert, lichten soll.

---

1 Zur Widerlegung der Resultate Bouchots vergl. vornehmlich Schreiber: Bouchots Ansichten über die Erstlinge der Holzschneidekunst, in der Zeitschrift für christl. Kunst. 1908, Sp. 49 f. und Lehrs a. a. O. Bd. 1, S. 9 f.

I.

Das Schrotblatt „Christus und die Samariterin“ mit dem Kölner Stadtwappen.

DAS einzige bekannte Schrotblatt, das in unverkennbarer Weise den Stempel seiner Herkunft an sich trägt, ist die in Schreibers Manuel unter Nr. 2215 angeführte Darstellung des Gespräches Christi mit der Samariterin[1]. Hier hat uns der Formschneider in dem Wappen der Stadt Köln an der Mauer des Brunnens (s. Taf. 1) einen deutlichen Hinweis auf den Ort seiner Wirksamkeit gegeben.

Man darf es einen glücklichen Zufall nennen, daß sich das Kennzeichen wenigstens auf einem Blatte findet, dem in mehr als einer Hinsicht ein eigenartiges Gepräge anhaftet. In der Zeichnung verdient das fein geschnittene Gesicht Christi wie der Samariterin mit den etwas lang geschlitzten Augen und dem nur mäßig hervortretenden Nasenrücken Beachtung. Macht der Frauenkopf einen volleren und frischeren Eindruck, so zeigt das Antlitz Christi einen Anflug von Melancholie, der durch die Stirnfalten noch wesentlich gesteigert wird. Im Verhältnis zu den übrigen Körperteilen ist die den Redegestus ausführende Hand

[1] Das bei Schreiber unter Nr. 2219 beschriebene, aus dem Kloster Bethanien bei Mecheln hervorgegangene Schrotblatt mit der Darstellung Christi im Hause des Lazarus gehört bereits dem 16. Jh. an.

des Herrn durch die übermäßig langen Finger etwas zu groß geraten. Bei der Gewandung bietet der Faltenwurf die eigenartige Erscheinung, daß die Bruchlinien mehrfach am Ende in einen runden Haken auslaufen. Ein besonders charakteristisches Gepräge erhält der Hintergrund durch die bewußte Betonung der Landschaft. Der Vorgang ist in eine Gegend verlegt, deren Horizont von vier Hügeln begrenzt wird, von denen drei mit burgartigen Gebäuden besetzt sind, während auf dem Gipfel des vierten eine Windmühle steht. In sanften Biegungen führen mit Bäumen bepflanzte Wege zu den Anhöhen hinauf, und zur Belebung der Szenerie dienen mehrere kleine Figuren in etwas genrehafter Ausführung; ich denke dabei an den zur Windmühle hinaufsteigenden Mann mit dem Sacke auf dem Rücken und an den zur Burg zurückkehrenden Jäger, der das erlegte Wild an einem langen Spieße hängen hat.

In technischer Hinsicht ist hervorzuheben, daß zur Auflösung der dunkelen Partien fast als ausschließliches Mittel die Punktierung gewählt ist, die sich ebenso auf den Himmel wie auf die Erde mit erstreckt, so daß die Darstellung wie mit Perlen übersäet erscheint; daneben ist zur Erzielung hellerer Töne namentlich bei der Kleidung eine vertikale, langstrichige Schraffierung zur Anwendung gekommen.

Unverkennbar spricht aus der Ausführung des Bildes eine starke individuelle Auffassung seines Meisters, eine Beobachtung, die man bei Inkunabeln des Formschnittes — wir verlegen den Ursprung des Blattes um das Jahr 1460 — nicht eben häufig machen kann, und die geradezu zur Nachforschung herausfordert, wie weit sich etwa auch auf anderen Blättern Anklänge an die künstlerische Gestaltungsweise des unbekannten Kölner Formschneiders finden lassen.

II.

Schrotblätter mit rein ornamentaler Behandlung des Hintergrundes.

In engster Beziehung zu der Darstellung des Gespräches Christi mit der Samariterin steht eine Reihe von Blättern, die die ornamentale Behandlung des Hintergrundes zu einer Gruppe verbindet. An erster Stelle ist hier eine im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg befindliche Kreuztragung (Sch. 2299, s. Taf. 2) zu nennen. Fr. Tr. Schulz hat bei seiner Beschreibung des Blattes[1] in zutreffender Weise auf die Verwandtschaft mit dem hl. Antonius (Schr. 2536) aufmerksam gemacht, der, wie wir noch zeigen werden, gleichfalls der Kölner Schule angehört; noch deutlicher aber erweist sich der Kölner Ursprung des Passionsbildes aus einer Vergleichung mit der Darstellung jenes Gespräches.

Auf beiden Blättern liegt der Gestalt Christi derselbe Typus zu Grunde: die gleiche Bildung der Augen, der Nase und des in der Mitte gescheitelten Haupthaares, dazu der durch die tiefen Stirnfalten noch verstärkte leidende Ausdruck des Gesichtes. Beim Gewande des Herrn kehren die eigentümlichen, in kurze runde Häkchen umbiegenden Bruchlinien wieder, und der Nimbus zeigt in seiner reichen Musterung gleichfalls verwandte Züge. Auch auf

[1] Die Schrotblätter des Germ. Nationalmuseums zu Nürnberg Straßburg 1908, Nr. 4.

die technische Ausführung erstreckt sich die Uebereinstimmung insofern, als die Aufhellung der dunklen Massen fast ausschließlich durch Anwendung einer dichten Punktierung erzielt ist, und wo eine stärkere Modellierung versucht wird, wie beim Rocke Christi, geschieht dies mit Hilfe jener senkrecht verlaufenden Schraffierung in langen Strichen. Der Hintergrund dagegen ist bei der Kreuztragung rein ornamental gehalten; am oberen Rande zieht sich eine doppelte Bordüre aus stilisierten Wolken entlang, und der punktierte Grund wird, um nicht eintönig zu wirken, hier und dort von einer Blume unterbrochen, an deren kurzem Stengel rechts und links je ein lanzettenförmiges Blatt sitzt. Auch zeitlich dürfte die Entstehung des Bildes mit der Darstellung des Gespräches Christi zusammenfallen, vielleicht ist die Kreuztragung sogar noch ein paar Jahre älter.

Die Belebung des Hintergrundes mit der charakteristischen Blume bietet ein weiteres Hilfsmittel bei unserem Gruppierungsversuche. Zwar würden wir auch ohne dieses Merkmal den bereits erwähnten hl. Antonius (Schr. 2536, s. Taf. 3) schon allein auf Grund der uns von den beiden Christusbildern her bekannten Gesichtszüge für eine Kölner Arbeit ausgeben, aber die Benutzung des gleichen Dekorationsmittels für den Hintergrund bringt doch noch eine recht erwünschte Bestätigung dieser Annahme. Bouchot (Nr. 81) sucht allerdings den Ursprung des Blattes in Flandern, indes wird seine Begründung: „Les plis cassés du manteau indiquent les Flandres“ dadurch belanglos, daß die am Ende umgebogenen Faltenlinien, die im vorliegenden Falle besonders stark hervortreten, sich ebenfalls auf dem mit dem Kölner Stadtwappen gekennzeichneten Schrotblatte finden. Ebensowenig können wir der Datierung Bouchots um 1440 beistimmen; die Ansetzung der beiden verwandten Bilder um 1460 zwingt uns, auch den hl. Antonius in dieselbe Zeit zu verlegen[1].

[1] Schreiber (Zeitschrift für christl. Kunst, 1908, Sp. 102) hält übrigens den Abdruck in der Pariser Nationalbibliothek für eine vom Grafen Léon Laborde angefertigte Kopie.

Der hl. Antonius gehörte aller Wahrscheinlichkeit nach zu einer Serie von Heiligenbildern, von der sich wenigstens noch zwei Blätter erhalten haben, eine hl. Barbara (Schr. 2551) und eine hl. Katharina (Schr. 2573). Wenn wir hier nur von der Ersteren eine Abbildung (s. Taf. 4) wiedergeben, so geschieht es mit Rücksicht darauf, daß die Figur der hl. Katharina bis auf die veränderten Attribute eine gegenseitige Kopie der hl. Barbara ist. Die Zugehörigkeit der beiden Blätter zu der von uns behandelten Gruppe erweist schon ein vergleichender Blick auf die Gesichter

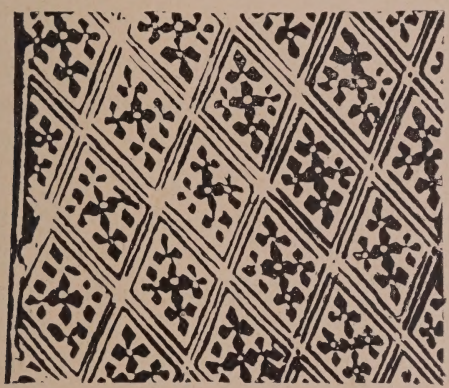


Abb. 1. Hintergrund vom Schrotblatt der hl. Katharina.
Nach Wilh. Schmidt, Die frühesten und seltensten Druckdenkmale des Holz- und Metallschnittes. Nürnberg, Soldan, Nr. 62.

der Barbara und der Samariterin, die in Bildung wie Ausdruck eine bis zur Verwechselung gehende Aehnlichkeit zeigen. Sodann erinnert der punktierte Hintergrund mit der doppelten Wolkenkante und den hier und da eingestreuten Rosen ganz an die Kreuztragung, und auch der Erdboden zeigt in den runden Grasbüscheln und den distelartigen Gewächsen eine bereits bekannte Vegetation. Neu dagegen ist in der dekorativen Behandlung der Bilder der in einem Kruge neben der hl. Barbara stehende Rosenstrauch sowie das hier wiedergegebene rautenförmige Muster, mit dem der Hintergrund bei der hl. Katharina ausgefüllt ist (s. Abb. 1).

Die beiden letztgenannten Momente kehren wieder bei einer Darstellung der Christkindes mit dem Kreuze und der Dornenkrone, die Heitz in seiner Sammlung von Neujahrswünschen des 15. Jahrhunderts veröffentlicht hat (s. Taf. 5). Bei der seitlichen Stickerei des Kissens, auf dem der Knabe sitzt, bildet, wie bereits Schreiber (Nr. 2450) bemerkt hat, das Muster eine Wiederholung des Ornamentes vom Hintergrunde der hl. Katharina, während der Rosenstock zur Rechten des Kindes an die hl. Barbara erinnert. Der sich schon hieraus ergebende Zusammenhang auch dieses Bildes mit den Schrotblättern der Kölner Schule wird weiterhin bestätigt durch den Dialekt der Legende „vil goter iair", denn die Form Jair für Jahr ist eine Eigentümlichkeit der Kölner Mundart. Im übrigen kann die anmutige Darstellung nicht den Anspruch auf Originalität erheben, denn der Meister hat bei seiner Arbeit zwei vermutlich ein und demselben Formschneider zugehörige Holzschnitte als Vorlagen benutzt. Das Christkind mit dem Kreuze und der Dornenkrone ist eine getreue Kopie des Jesusknaben, den die bei Schreiber unter Nr. 1028 aufgeführte schmerzensreiche Mutter Gottes im Arme hält[1], und die beiden Hasen im Vordergrunde des Bildes sind eine gegenseitige Entlehnung aus der in der St. Gallener Stiftsbibliothek befindlichen Dreifaltigkeit (Schr. 814)[2]. Im Hinblick auf diese Abhängigkeit wird man die Entstehung des Bildes wohl erst in die siebenziger Jahre des 15. Jahrhunderts verlegen dürfen.

Das Blatt ist übrigens — und darin zeigt sich wieder die Bedeutung des Formschnittes als Quelle künstlerischer Anregung auf dem Gebiete des Handwerkes — von dem Erfurter Glockengießer Heinrich Ciegeler als Vorlage für das hier wiedergegebene

---

[1] Abb. bei T. O. Weigel und A. Zestermann: Die Anfänge der Druckerkunst. Leipzig 1865, Nr. 51.

[2] Abb. bei A. Fäh: Kolorierte Frühdrucke aus der Stiftsbibliothek St. Gallen. Straßburg 1906, Nr. 7.

Relief einer von ihm 1501 für Saalfeld gegossenen Feuerglocke (s. Abb. 2) benutzt worden[1].

---

1 Vergl. H. Bergner: Zur Glockenkunde Thüringens (Sonderabdruck aus den Mitteilungen des Geschichts- und Altertumsforschenden Vereins für Kahla und Roda V). Jena 1896, S. 77, Nr. 14.

Abb 2. Glockenrelief.
Nach H. Bergner, Zur Glockenkunde Thüringens. Jena, Strobel 1896, Fig. 73.

III.

Die Betonung der Landschaft im Hintergrunde.

WÄHREND sich bei der bisher besprochenen Gruppe von Schrotblättern die gemeinschaftlichen Beziehungen, abgesehen von der Wiederholung des gleichen Gesichtstypus, vornehmlich auf das Gebiet der Ornamentik erstrecken, bildet eine andere Folge von Metallschnitten die starke Betonung des landschaftlichen Momentes im Hintergrunde, wie sie sich schon bei der Darstellung des Gespräches Christi mit der Samariterin geltend macht, zur bewußten Eigentümlichkeit aus.

An erster Stelle ist hier der hl. Christophorus des Münchener Kupferstichkabinettes (Schr. 2592, s. Taf. 6) zu nennen. Bereits Schreiber hat das Blatt — allerdings ohne nähere Begründung — für eine Kölner Arbeit ausgegeben und zwar mit Recht, denn in unverkennbarer Weise liegen Berührungen mit jenem Gespräche Christi vor; so in der Zeichnung des Kopfes des Heiligen, der mit seinen melancholisch blickenden Augen und der stark gerunzelten Stirne unwillkürlich an das Antlitz Christi erinnert, vor allem aber in der breiten Behandlung der Landschaft und der Belebung des Hintergrundes mit genrehaften Figuren. Außerordentlich reizvoll ist die Gegend zu beiden Seiten des Wassers geschildert, von der im Grunde gelegenen Mühle bis hinauf zu der Anhöhe, die auch hier von einer Windmühle be-

krönt wird, und fast allzu lebhaft entwickelt sich das Treiben auf dem Wasser wie auf der Landstraße. Die etwas genrehafte Auffassung der Nebenvorgänge, die die Szene am Brunnen begleiten, ist auch dem Christophorusbilde eigen, nur noch in gesteigerter Form und mit einem Stich ins Humoristische. Ich mache bloß auf den des Weges nach der Stadt ziehenden Mann mit dem Sacke auf dem Rücken aufmerksam, der sich nach den beiden ihm folgenden Reitern ängstlich umschaut, sowie auf den rechts im Vordergrunde auf einem Esel reitenden Knecht, der zwar an den Stiefeln lange Sporen trägt, sich aber zur Lenkung seines ungezäumten Tieres des einen Ohres bedienen muß.

Von dieser Verwandtschaft in der künstlerischen Auffassung abgesehen, scheint mir das Christophorusbild auch direkt einen Hinweis auf den Kölner Ursprung zu enthalten nämlich in dem Prospekt der Stadt links oben im Hintergrunde. Daß wir es hier nicht mit einem reinen Phantasiestücke zu tun haben, geht schon daraus hervor, daß das Stadtbild eine bis ins kleinste getreue, gegenseitige Kopie aus einem anderen Metallschnitte ist, auf den wir später noch eingehend zu sprechen kommen werden. Für eine derartig enge Anpassung in einem der eigentlichen Darstellung gegenüber höchst nebensächlichen Punkte findet sich aber nur dann eine Erklärung, wenn der Formschneider mit seinem Prospekte die Vorstellung einer ganz bestimmten Stadt erwecken wollte. Freilich dürfen wir auch in diesem Falle nicht vergessen, daß die Bilddrucker des 15. Jahrhunderts bei der Wiedergabe von Städteansichten recht willkürlich verfahren sind, und ihre Versuche nichts mehr vermissen lassen als die Genauigkeit, die die Prospekte eines Merian auszeichnet. So findet sich z. B. in der von Heinrich Quentell um 1478 gedruckten Kölner Bibel im Buche Esther eine Ansicht der Stadt Köln, die neben dem deutlich erkennbaren Dome ein Gebäude aufweist, das ganz im Stile einer Moschee mit dem Halbmonde auf der Kuppel gehalten ist. Auch bei den gleichen Prospekten in der Schedelschen Chronik (Nürnberg 1493) und in der 1499 von Johann Koelhoff d. J. ge-

druckten Chronik von Köln spielt die Phantasie eine große Rolle. Verhältnismäßig am besten ist noch das Kölner Stadtbild in der von Arnold Therhoernen 1474 besorgten Ausgabe von Rolevincks Fasciculus temporum. In der Regel beschränkt sich das deutlich Erkennbare in diesen Prospekten nächst dem eigentlichen Wahrzeichen der Stadt, dem Dome mit seinem Krane, auf den Bayenturm, St. Severin, St. Martin und St. Kunibert[1].

Unter diesen Umständen werden wir auch an das Stadtbild auf dem Schrotblatte des hl. Christophorus nicht den Maßstab peinlicher Genauigkeit legen dürfen, um so weniger, da sich die Darstellung räumlich in sehr bescheidenen Grenzen hält. Jedenfalls erscheint mir trotz mancher frei erfundenen Zutaten die Wiedergabe des Bayenturmes, des Türmchens und der Kirche von St. Severin mit dem Dachreiter unverkennbar und entspricht auch im großen und ganzen der Situation auf Wenzel Hollars Prospekte der Stadt Köln v. J. 1656[2] nur in umgekehrter Lage. Daß der Dom fehlt, darf uns nicht Wunder nehmen, da die Ansicht bereits mit einem wohl das Rathaus vorstellenden Gebäude abschneidet.

Der hl. Christophorus ist mit einer Einfassung versehen, die leider bis auf geringe Spuren weggeschnitten ist, doch enthalten die Reste noch genügende Anhaltspunkte zur Identifizierung der Bordüre mit jener mehrfach erhalten gebliebenen Einrahmung, deren aus Wolken und Sternen gebildete Leisten in den Eckfeldern die Symbole der vier Evangelisten und in den Mittelfeldern die Bilder der vier Kirchenväter zeigen. Die Umrahmung ist gleichfalls ein Metallschnitt, jedoch von einer besonderen Platte, die eine Verwendung dieser Verzierung für alle Bilder entsprechender Größe ermöglichte. Die Einfassung findet sich auf

[1] Vergl. L. Ennen: Die Prospekte der Stadt Köln aus dem 15.—18. Jh., im Jahrb. der kgl. Preuß. Kunstsammlungen. Bd. 2. Berlin 1881, S. 78 f.

[2] Abb. bei J. J. Merlo: Kölnische Künstler. Neu bearbeitet von E. Firmenich-Richartz. Düsseldorf 1895 (= Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde IX). Beilage A.

den bei Schreiber unter Nr. 2435, 2646 und 2672 aufgeführten Darstellungen des Todes der Maria, des hl. Gregor[1] und des hl. Hieronymus. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß bei allen vier Blättern der Umrahmung dieselbe Form zu Grunde liegt. Ziehen wir das hier auf Taf. 7 wiedergegebene, zuletzt genannte Bild zum Beweise der Identität der Bordüren heran, so genügt es wohl darauf hinzuweisen, daß die Stellung der auf dem Christophorusblatte noch sichtbaren zwei weißen Punkte in dem Reste des oberen rechten, kreisförmigen Feldes in ihrer Lage zu den beiden noch erhaltenen Einfassungslinien der rechten Wolkenleiste genau die gleiche ist wie auf dem Bilde des hl. Hieronymus. Auch beträgt in beiden Fällen die Zahl der Punkte zwischen den eben genannten Einfassungslinien von dem Einschnitte des oberen Kreises bis zu dem des mittleren achtzig, und wiederum nehmen hier wie dort der siebente und neunte Punkt von oben die gleiche, von der Mitte nach links zu stark abweichende Stellung ein. Derartig minutiöse Uebereinstimmungen sind aber nur bei Abdrücken von derselben Platte möglich. Nur in einem ganz geringfügigen Punkte macht sich ein Unterschied bemerkbar. Während nämlich bei dem Rahmen des hl. Hieronymus die kreisförmige Einfassung der vier Kirchenväterbilder aus drei schwarzen Linien besteht, ist bei den übrigen drei Blättern an der entsprechenden Stelle die mittlere Linie in Punkte zerlegt. Man darf wohl diese Abänderung auf das ganz richtige Empfinden des Meisters zurückführen, daß sich eine punktierte Linie dem Stile der Umrahmung besser anpassen würde, und so machte er noch nachträglich mit dem Messer die erforderlichen Einschnitte in die mittlere der drei Kreislinien.

Damit wären nun eigentlich schon der hl. Hieronymus wie auch die beiden anderen Schrotblätter mit dem hl. Gregor und

---

[1] Dürftige Abbildungen des Todes Mariae und der Messe Gregors bei W. H. Willshire: Introduction to the study and collection of ancient prints. 2. ed. Vol. 2. London 1877.

dem Tode der Maria als Arbeiten desselben Kölner Meisters erwiesen, der den hl. Christophorus schuf, wenn man nicht aus dem Umstande, daß sowohl vom hl. Hieronymus wie vom hl. Gregor auch Abdrücke ohne Umrahmungen vorkommen, die Möglichkeit einer Benutzung dieser Platten durch einen späteren Formschneider, der die Einfassung erst hinzufügte, immerhin geltend machen könnte. Für eine solche Annahme liegt aber um so weniger ein triftiger Grund vor, da bereits erheblich ältere Schrotblätter als die hier in Rede stehenden mit einer ähnlichen, ebenfalls von einer besonderen Platte herrührenden Bordüre versehen sind.

Als die ältesten Erzeugnisse des Schrotschnittes dürfen wir aus technischen Gründen wohl jene eigenartigen Blätter ansehen, bei denen der bildfreie Hintergrund einfach aus der Metalltafel herausgeschnitten ist. Ich nenne hier bloß den hl. Bernardinus von Siena mit der Jahreszahl 1434 (Schr. 2367) in der Pariser Nationalbibliothek [1], den hl. Georg (Schr. 2635) in der St. Gallener Stiftsbibliothek [2] und den hl. Sebastian des Germanischen Museums zu Nürnberg [3]. Alle diese Bilder liegen in Abdrücken mit ein und derselben Wolkenumrahmung vor, die in den Ecken ebenfalls die vier Evangelistensymbole zeigt, der aber die Darstellungen der Kirchenväter in der Mitte der Leisten fehlen. Der Umstand, daß sich diese Bordüre gerade bei Blättern findet, deren Zusammengehörigkeit sich ohne weiteres aus der gleichen Technik ergibt, macht es doch weit eher wahrscheinlich, daß Rahmen und Bild von einer Hand herrühren, als daß der Zufall gerade jene miteinander aufs engste verwandten Platten einem späteren Formschneider in die Hände gespielt haben sollte, der nun eine neue Auflage mit Bordüren besorgte. Auch darf nicht außer acht gelassen werden, daß eben solche ausgeschnittenen Bilder, denen die

---

[1] Abb. bei Bouchot a. a. O. Nr. 86.
[2] Abb. bei A. Füh a. a. O. Nr. 17.
[3] Abb. bei Fr. Tr. Schulz a. a. O. Nr. 27.

sonst üblichen Begrenzungslinien fehlten, den Gedanken an irgend eine Einfassung nahe legen mußten. Noch unwahrscheinlicher aber ist es, daß sich jener Zufall noch einmal wiederholt haben sollte bei den erwähnten Blättern des Todes Mariä sowie des hl. Christophorus, Hieronymus und Gregor, die ebenfalls in technischer wie stilistischer Hinsicht die engste Fühlung miteinander haben. Demnach dürfen wir mit gutem Rechte auch die Umrahmung der letztgenannten Bilder für eine Arbeit unseres unbekannten Kölner Meisters ausgeben. Für die Datierung der Blätter ist die Bordüre insofern von Wichtigkeit, als Lehrs[1] nachgewiesen hat, daß sowohl die Evangelistensymbole wie die Figuren der vier Kirchenväter nach einer vom Meister E S im Jahre 1466 gestochenen Patene kopiert sind. Als ältestes dieser vier Blätter aber haben wir den hl. Hieronymus anzusehen, weil die bereits erwähnte Einfassung der Kirchenväterbilder hier noch die ursprüngliche Form des Rahmens zeigt.

Da die Darstellung des hl. Hieronymus für den weiteren Gang unserer Untersuchung von besonderer Bedeutung ist, soll hier auch noch auf die zeichnerische Verwandtschaft des Blattes mit dem hl. Christophorus kurz hingewiesen werden. Der durch starke Stirnfalten hervorgerufene düstere Gesichtsausdruck ist auch dem Hieronymus eigen, sowohl auf der Hauptdarstellung, wo er dem Löwen den Dorn auszieht, als auch auf der im Hintergrunde wiedergegebenen Buße. In letzterer Szene erinnert sein Aussehen sehr an den dem Christophorus leuchtenden Einsiedler. Auch darin, daß der Landschaft ein so breiter Raum gewährt wird, spricht sich die gleiche künstlerische Anschauungsweise aus, und die eigentümliche Art, das Dunkel des Himmels, soweit es nicht von Wolken durchbrochen wird, mit kurzen, dünnen Strichen zu beleben, ist auf beiden Blättern dieselbe.

Steht demnach der Kölner Ursprung auch dieses Bildes für uns außer Zweifel, so fordert doch die abweichende Ansicht Bou-

[1] Der Meister mit den Bandrollen. Dresden 1886, S. 35.

chots[1] noch eine kurze Berücksichtigung. Bouchot verlegt den Ursprung des Blattes nach der Franche-Comté oder Lyonnais und begründet dies mit den Worten: Comme le Christ porte le tortil, que les arbres, les terrains, l'architecture même nous laissent entrevoir les travaux habituels, et l'esthétique particulière des Bourguignons, influencés à la fois par les Flandres et l'Italie, nous donnerions cette pièce à la Franche-Comté. Wir haben diese Stelle hier wortgetreu abgedruckt, weil sie geradezu typisch ist für die Art der Beweisführung Bouchots. Mit solchen ins allgemeine gehenden Stilbeobachtungen wird man auf keinem Zweige der Kunstwissenschaft recht vorwärts kommen, am allerwenigsten aber bei der Frühgeschichte der Formschneidekunst, da uns in ihren doch mehr oder weniger handwerksmäßigen Erzeugnissen die künstlerische Gestaltungsweise jener Zeit nur in einem trüben Bilde erscheint. Wenn dann Bouchot weiterhin den Abdruck unseres Schrotschnittes in der 1532 zu Sevilla erschienenen Ausgabe der Briefe des Hieronymus damit in Zusammenhang bringt, daß der Uebergang der Platte aus der Franche-Comté nach Sevilla sich deshalb leicht vollziehen konnte, weil Burgund der Herrschaft Karls V. unterstellt war, so trifft diese Erklärung natürlich ebenso gut auch für Deutschland zu. Nur an einer einzigen Stelle nimmt seine Beweisführung einen bestimmteren Charakter an, nämlich bei dem Hinweise auf die Gestalt des Löwen: Le lion est celui du Saint Jérôme dessiné en tête du ms. fr. 166 à la Bibl. Nationale. Leider scheidet für die von Bouchot mit Vorliebe aus französischen Handschriften herangezogenen Belege eine Nachprüfung so gut wie ganz aus, gleichwohl möchten wir annehmen, daß Bouchot selbst mit jenen Worten weniger eine direkte Kopierung der Miniatur seitens des Formschneiders hat ausdrücken wollen, als vielmehr nur eine stilistische Verwandtschaft. Was aber den letzteren Punkt anlangt, so dürfen wir mit gleichem Rechte auf jene Gestalt des Löwen aufmerksam machen, die der

[1] A. a. O. Nr. 117[a].

als Meister der Spielkarten bezeichnete Kupferstecher in dem ältesten gestochenen deutschen Kartenspiele (vor 1446) z. B. auf der Karte des Raubtierunters anwandte (vgl. Abb. 3), und die seitdem geradezu eine typische geworden ist[1].

In technischer Hinsicht teilt der hl. Hieronymus mit der Darstellung des Todes Mariä (Schr. 2435) und der Messe Gregors (Schr. 2646) eine Eigentümlichkeit, auf die hier noch besonders hinzuweisen ist, nämlich die Anwendung von Punzen bei der dekorativen Behandlung größerer Flächen. Es sind vornehmlich

Abb. 3. Löwe vom Meister der Spielkarten.
Nach M. Geisberg, Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel, Straßburg, Heitz 1905.

fünf Stempel, mit denen unser Meister arbeitete: eine Blume, die aus fünf um einen Kreis gestellten Punkten gebildet wird, ein sechszackiger Stern, eine Lilie, ein einfacher Kreis, dem in der Mitte ein Punkt hinzugefügt ist, und ein Kreuz. In Abb. 4 geben wir je einen Abdruck der verschiedenen Stempel wieder. Die Benutzung derartiger Hilfsmittel zur Bearbeitung monotoner Flächen, wie sie vornehmlich die Kleidung oder der von der Zeichnung frei gebliebene Hintergrund darbieten, ist in der Schrotblatttechnik

---

[1] Eine recht getreue Kopie dieses Löwen findet sich auch auf einem Holzschnitt des hl. Hieronymus (Schr. 1549), den Bouchot als Nr. 116 veröffentlicht hat.

nichts ungewöhnliches, auffallend hingegen bleibt, daß unser Formschneider außer dem Gewande des Heiligen auch einen Teil des Erdbodens mit der Punze bearbeitet hat. Zu der bekannten, feinen Punktierung, die das Land wie mit Perlen bedeckt erscheinen läßt, gesellen sich an verschiedenen Stellen der Felspartien noch Eindrücke zweier Stempel, der fünfblättrigen Blume und des sechszackigen Sternes. Man kann nicht behaupten, daß diese Art der Behandlung des Erdbodens der Darstellung, die sonst eine der schönsten unter den Schrotblättern bleibt, zum Vorteil gereicht hätte, denn abgesehen von der Sinnwidrigkeit wirkt die Häufung der Stempel in der Landschaft etwas unruhig.

Aber gerade diese eigenartige Bearbeitung des Erdreiches schlägt uns eine Brücke zu einem anderen Blatte, das wir gleich-

Abb. 4. Stempel eines Kölner Formschneiders.

falls demselben Meister zuzuschreiben haben. Es ist dies jene bei Bouchot als Nr. 57 aufgeführte Darstellung der Verkündigung Mariä (Schr. 2865). Leider liegt uns von der noch erhaltenen, im Besitze Viktor Gays zu Paris befindlichen Originalplatte kein ursprünglicher Abdruck mehr vor. Denn der nach Bouchot hier auf Taf. 8 wiedergegebene stammt erst aus der Mitte des 19. Jahrhunderts und ist, wie ein Blick auf das umgekehrte Verhältnis von Schwarz zu Weiß lehrt, in völliger Verkennung der Metallschnitttechnik hergestellt worden. Denn während die Platte zweifellos einen Reliefschnitt darbietet, dessen Vervielfältigung durch Hochdruck zu erfolgen hatte, ist das Pariser Bild durch Tiefdruck gewonnen, als wenn es sich dabei um den Abdruck einer Kupferstichplatte gehandelt hätte[1]. Um daher von der Wir-

[1] Vergl. C. Dodgson: Catalogue of early German and Flemish woodcuts in the British Museum. Vol. 1. London 1903, S. 207.

kung des Blattes, wie sie vom Formschneider selbst beabsichtigt war, eine richtige Vorstellung zu gewinnen, habe ich ein von der Bouchot'schen Reproduktion gewonnenes Negativ bei durchfallendem Lichte photographiert und von dieser Platte auf Taf. 9 eine Kopie wiedergegeben. Die Mängel, die eine solche mehrfache Uebertragung — zumal auf ein erheblich kleineres Format — zur Folge haben muß, lassen natürlich die Schönheit des Blattes nur ungenügend zur Geltung kommen, trotzdem gewinnt man doch den Eindruck, daß uns hier eine in zeichnerischer wie technischer Hinsicht höchst beachtenswerte Leistung vorliegt.

Man könnte das Bild geradezu als Pendant zum hl. Hieronymus ausgeben, so überraschend wirkt die Aehnlichkeit der Szenerie: dasselbe Motiv einer Berglandschaft mit ganz eigenartig geformten Felspartien, der bekannte feingestrichelte Himmel und dazu das gleiche Muster der Fliesen im Vordergrunde der Szene, das auch auf der Messe Gregors wiederkehrt. Noch deutlicher spricht sich die Zusammengehörigkeit der beiden Blätter in der Uebereinstimmung der Technik aus. Ich mache bloß auf die außerordentlich zarte Punktierung und auf die Feinheit der einfachen wie Kreuzschraffierung aufmerksam. Auch zeigt das Futter des Mantels beim Erzengel Gabriel und der Nimbus der Maria gleichfalls jene sechszackigen Sterne, die wir schon beim hl. Hieronymus als Abdrücke einer Punze kennen gelernt haben, und die auch auf der Darstellung des Todes Mariä und der Messe Gregors vielfach die Gewänder schmücken. Das auffallendste aber bleibt, daß auch auf dem Verkündigungsbilde ein Teil des felsigen Bodens links oben ebenfalls die Spuren dieses Stempels zeigt, während rechts eine kreuzförmige Punze zur Anwendung gekommen ist.

Zeitlich wird die Entstehung des Blattes ungefähr mit der des hl. Hieronymus zusammenfallen, d. h. jedenfalls erst nach 1466. Mit dieser Datierung finden wir uns im Einklange mit Bouchot, der die Arbeit um 1470 ansetzt, als Heimat aber nicht Köln angibt sondern „Flandre française", ohne jedoch seine An-

sicht näher zu begründen. Die Bestimmung der Platte möchte er aber in ihrer Verwendung für Blindpressung suchen. Wie bei allen Reliefschnitten widerspricht die Technik natürlich einer solchen Benutzung nicht, aber es liegt andererseits auch kein zwingender Grund vor, den Bilddruck nicht als nächsten Zweck der Arbeit zu bezeichnen. Und zwar darf man dies im vorliegenden Falle um so eher, da sich wenigstens indirekt ein Abdruck der Platte in Gestalt eines richtigen Schrotblattes nachweisen läßt. In seiner Monographie über den Meister mit den Bandrollen hat Lehrs (S. 34 Nr. 1) festgestellt, daß sich unter den Kupferstichen, die man der Werkstatt jenes Meisters zuzuschreiben hat, auch eine Verkündigung findet, die als Kopie unseres Schrotschnittes ausgegeben werden muß, und es ist daher nichts wahrscheinlicher, als daß doch ein Abdruck unserer Platte auf Papier hierbei als Vorlage gedient hat. Auch das in der Mitte des oberen Randes sichtbare Loch, das zweifellos vom Aufnageln der Metalltafel auf einem Holzblock herrührt, spricht für die Bestimmung der Platte zum Bilddruck. Für die Datierung ist die Feststellung dieses Abhängigkeitsverhältnisses insofern von Bedeutung als die Platte nicht nach den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sein kann, da in dieses Dezennium die Haupttätigkeit des Meisters mit den Bandrollen fällt[1].

Man darf wohl behaupten, daß die Arbeiten unseres Formschneiders ungewöhnlich reich an charakteristischen Zügen sind, die es ermöglichen dürften, noch weitere Blätter seiner Werkstatt zuzuweisen. In erster Linie kommen hierbei außer der bekannten Umrahmung die Stempel in Betracht, und von dieser Grundlage ausgehend, haben wir auch das bei Schreiber unter Nr. 2513 aufgeführte, schöne Blatt der Madonna mit dem Kinde[2] der hier besprochenen Gruppe von Bildern anzureihen,

---

[1] Vergl. Lehrs a. a. O. S. 26.

[2] Verkleinerte Abb. bei C. v. Lützow: Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes. Berlin 1891, S. 57. — In Original-

denn der Mantel der Mutter Gottes ist mit den gleichen lilien- und kreisförmigen Stempeln übergangen, deren Anwendung sich auf der Darstellung des Todes Mariä und der Messe Gregors findet; mit letzterem Blatte hat das Madonnenbild zudem noch in der Architektur manche Berührungspunkte gemein. Und zur Annahme des gleichen Ursprungs zwingen uns auch bei der einzigartigen, nach dem Meister mit der Weberschütze kopierten Darstellung des hl. Christophorus zu Pferde (Schr. 2604) die Abdrücke bereits bekannter Stempel.

Aber von diesen mehr der Technik angehörenden Merkmalen abgesehen, bewahren die Blätter unseres Meisters noch eine besondere Eigenartigkeit vermöge der ganz bestimmten künstlerischen Anschauungsweise, die in ihnen zum Ausdruck kommt, und als deren Kernpunkte die bewußte Betonung der Landschaft wie die Belebung des Hintergrundes mit figürlichen, meist genrehaften Darstellungen hervorzuheben sind. Wenn man irgend etwas als spezifisch Kölnisch an diesen Blättern ausgeben darf, so ist es die liebevolle Behandlung des Milieu, in das der eigentliche Vorgang hineingesetzt ist. Dabei ist es ohne Belang, wenn unser Formschneider in der Anbringung solchen Beiwerkes gelegentlich einmal bei einem seiner Vorgänger eine Anleihe macht und z. B. auf dem Christophorusblatte den Prospekt der Stadt Köln sowie ein paar Reiterfiguren einem früheren Metallschnitte entnimmt. Gerade der Umstand, daß hier eine gewisse Tradition vorliegt, gibt uns die Möglichkeit, vielleicht noch manches andere Blatt der Kölner Schule zuzuschreiben; und besteht auch nicht die Absicht, solchen verwandten Beziehungen im einzelnen weiter nachzugehen, so wollen wir doch wenigstens zu Gunsten unserer Annahme beispielsweise darauf aufmerksam machen, daß das von Schreiber (Nr. 2204) wie Fr. Tr. Schulz[1] als niederrheinisch ausgegebene Schrotblatt

größe findet sich das Blatt ebenso wie der im folgenden erwähnte Christophorus zu Pferde in den von der Reichsdruckerei hergestellten Nachbildungen von Kupferstichen und Holzschnitten alter Meister.

[1] A. a. O. Nr. 15.

mit der Anbetung der hl. drei Könige im Germanischen Museum zu Nürnberg offenbar stark unter dem Einflusse jener künstlerischen Auffassung steht. Der bergige Charakter der Landschaft und die genrehaften Figürchen im Hintergrunde, wie der Mann unterhalb der Windmühle, dem ein Hund den Sack vom Rücken zu zerren sucht, und der Jäger mit dem an einem Stecken hängenden Wildbrete erinnern ganz an das Beiwerk auf der Darstellung Christi und der Samariterin wie des hl. Christphorus.

IV.

Metallschnitte des Monogrammisten ƀ.

MIT einer recht eigenartigen Gruppe von Metallschnitten hat uns erst Bouchot vor einigen Jahren genauer bekannt gemacht. Es sind dies die Nummern 12, 24, 29, 74, 140, 145 und 177 seines Kataloges, denen sich aber mindestens noch vier Blätter der Wiener Hofbibliothek (Schr. Nr. 2207, 2346, 2353, 2375) zugesellen.

Für Schrotblätter im gewöhnlichen Sinne kann man die Bilder kaum ausgeben, da bei ihnen das für jene Formschnitte so charakteristische Merkmal der Belebung der dunklen Flächen durch Punkte, Sterne oder andere Musterung, mag dieselbe mit oder ohne Zuhilfenahme von Stempeln ausgeführt sein, ganz zurücktritt, und die Modellierung sich auf eine mehr oder weniger feine Strichelung beschränkt. In der Wirkung nähern sich die Abdrücke sehr den Kupferstichen, wenn auch die technische Behandlung der Platten die gerade entgegengesetzte ist; denn daran ist nicht im geringsten zu zweifeln, daß auch diese Arbeiten zu den Reliefschnitten gehören. Bouchot hat den Bildern außer ihrer Beschreibung bei Veröffentlichung der Pariser Formschnitt-Inkunabeln noch einen besonderen Aufsatz in der Zeitschrift für bildende Kunst[1]

[1] N. F. 15 (1904). S. 58 f.: Ueber einige Inkunabeln des Kupferstichs aus dem Gebiete von Douai. [In dem Artikel ist überall, wo es

gewidmet und mit aller Bestimmtheit den französischen Ursprung für sie geltend gemacht.

Von den Blättern ist die unter Nr. 24 veröffentlichte große Kreuzigung das bedeutendste. Leider ist das Bild in einem wenig erfreulichen Zustande auf uns gekommen. Um zu einer klaren Erkenntnis seines Inhaltes zu gelangen, mußte es erst von einer Lackschicht befreit werden, mit der es eine unberufene Hand überzogen hatte. Aber auch so bietet die Entzifferung der Einzelheiten noch manche Schwierigkeiten, und es bedarf erst einer ziemlichen Vertiefung, ehe sich die Darstellung bis ins Detail erschließt. Da die starke Verkleinerung der auf Taf. 10 wiedergegebenen Abbildung den Ueberblick noch erheblich erschwert, scheint eine kurze Erläuterung geboten. Den Ausgangspunkt bildet der Aufbruch zur Kreuzigung. Christus trägt unter Mißhandlungen seitens der Kriegsknechte sein Kreuz, wobei ihn Simon von Kyrene unterstützt. Johannes und Maria mit einer Anzahl trauernder Frauen begleiten den Herrn. Unmittelbar voranschreiten auf dem ansteigenden Wege von Schergen geführt, die beiden nackten Gestalten der Schächer, deren Kreuze von Knechten getragen werden. Im Mittelpunkte dieser Szene erblicken wir einen Mann, der in der einen Hand ein Körbchen mit Nägeln, in der anderen einen Hammer hält. Etwas weiter oben spielt sich links die Auslosung des Rockes Christi ab, während rechts ein Schreiber den Kreuzestitel fertig stellt, bei dessen Abfassung ihn ein Jude in höchst charakteristischer Weise noch zu beeinflussen sucht. Die obere Hälfte des Blattes nehmen die drei Gekreuzigten ein mit den klagenden Angehörigen Christi sowie den Vertretern der Obrigkeit, unter denen sich eine stattliche Schar Berittener findet. Den Hintergrund bildet eine Hügelkette, in deren Mitte eine an einem Wasser gelegene Stadt sichtbar ist. Das Bild vereinigt auf einer Fläche von 37 : 25 cm über hundert Menschen und dürfte wohl der figurenreichste Formschnitt des 15. Jahrhunderts sein.

sich um diese Blätter handelt, der Ausdruck Kupferstich durch Metallschnitt oder Schrotblatt zu ersetzen.]

Allerdings läßt sich nicht verkennen, daß die Häufung der Personen die Uebersichtlichkeit der einzelnen Szenen stark beeinträchtigt. Auch findet sich manches, was mit dem Ernste der Situation nicht recht im Einklange steht. Dahin gehören z. B. die zahlreichen Hunde, die sich im Gefolge befinden und allerlei Unfug treiben, sowie die Gruppe der Kinder vor dem das Kreuz tragenden Christus, deren Aufnahme in die bildende Kunst dem Einflusse der Passionsbühne zuzuschreiben ist.

Leider ist der obere Teil des Blattes mit dem landschaftlichen Hintergrunde am schlechtesten erhalten; immerhin läßt sich aber doch die Zeichnung des im Rücken des gekreuzigten Christus gelegenen Stadtbildes soweit entziffern, um es als gegenseitige Vorlage für den auf der Darstellung des hl. Christophorus enthaltenen Prospekt der Stadt Köln feststellen zu können. Ein Blick auf unsere Abbildungen (Taf. 6 und 10) lehrt deutlicher, als es Worte tun können, wie weit die Uebereinstimmung im einzelnen geht. Während aber auf dem Christophorusbilde die Stadt nur zur Hälfte sichtbar ist, nämlich vom Bayenturm bis zu jenem runden Bau, den wir wohl als Rathaus ansehen dürfen, wird auf dem Kreuzigungsbilde der Prospekt in seiner ganzen Ausdehnung von St. Severin bis St. Kunibert aufgerollt. Ist somit ein deutlicher Hinweis auf den Ursprung des Blattes aus Köln gegeben, so erscheinen auch gewisse Anklänge an das, was sich nach unserer bisherigen Betrachtung als Kölner Eigenart ergeben hat, ganz natürlich. Ich denke dabei vornehmlich an das detaillierte Landschaftsbild und die genrehafte Behandlung des Beiwerkes im Hintergrunde. Leider verschwinden diese Züge fast gänzlich in dem Dunkel, das jetzt über dem Bilde lagert; bei genauerem Hinsehen aber entdeckt man links hinter dem Kreuze Christi unter anderen winzigen Personen zwei Reiter, die einem Manne, der einen Sack auf dem Rücken trägt, folgen, und gleichsam als Pendant dazu auf der rechten Seite ein paar ähnliche Figuren. Diese Szenen sind auf dem Christophorusbilde direkt kopiert, bei der Darstellung der hl. drei Könige (Schr. 2204) etwas freier umgebildet.

Auf Grund dieser Beziehungen könnte man geneigt sein, den Ursprung unseres Blattes in der gleichen Werkstatt zu suchen, aus der der hl. Christophorus und die ihm verwandten Arbeiten hervorgegangen sind, doch stehen dieser Annahme nicht unerhebliche Bedenken entgegen. Zunächst ist in zeichnerischer Hinsicht auf die große Verschiedenheit hinzuweisen, die sich in der Gesichtsbildung geltend macht. Ueber eine große Skala von Ausdrucksmitteln verfügte der Meister der Kreuzigung jedenfalls nicht. Die hundert Personen zeigen so ziemlich alle dasselbe Gesicht mit den runden Backen, der sehr breiten Nase und den schweren Augenlidern. Ohne weiteres wird man eingestehen, daß der hier vertretene Typus nicht demjenigen entspricht, den uns die früher besprochenen Bilder zeigen. Auch die technische Ausführung ist eine erheblich andere. Während sonst die Punktierung eine sehr wesentliche Rolle spielt, wird auf dem Kreuzigungsbilde so gut wie ganz darauf verzichtet, nur an verschwindenden Stellen des Erdbodens finden sich geringe Spuren. Die Modellierung der Figuren erfolgt lediglich durch Anwendung einer zarten Schraffierung, die weitaus überwiegend in einfachen, selten in sich kreuzenden Strichen ausgeführt ist. Schließlich dürfte aber auch die zeitliche Ansetzung des Blattes seine Zuweisung an einen etwas früheren Meister fordern. Daß wir die Entstehung des Bildes nicht zu tief in das 15. Jahrhundert setzen dürfen, lehrt schon ein Blick auf die Faltengebung der Gewänder, die sich im allgemeinen noch den Formen des menschlichen Körpers sanft anschmiegt und eine Brechung im spitzen Winkel vermeidet. Für den Versuch einer genaueren Datierung sind wir lediglich auf die Eigentümlichkeit der Tracht angewiesen, die im großen und ganzen der burgundischen entspricht. Als besonders charakteristische Merkmale hebe ich hervor die langen Schwänze an den Aermeln eines Reiters, der seinen Stand etwas links vom Kreuze Christi hat, und die gezaddelte Kontur an dem Wamse des Knechtes, der Christum am Seile führt. Unter den Kopfbedeckungen und Rüstungen überwiegt eine phantastische Form,

die bei dem fast in der Mitte des Blattes unterhalb der Maria stehenden Kriegsknechte recht deutlich zu erkennen ist, und deren Vorkommen sich auch auf einigen anderen, zeitlich bestimmbaren Blättern nachweisen läßt. Ich mache besonders auf die Kreuztragung der Kupferstichpassion v. J. 1446 aufmerksam[1] und auf die gleiche Darstellung eines Holzschnittes mit der handschriftlichen Jahreszahl 1443 (Schr. 930)[2]; auch die bei Schreiber unter Nr. 471 aufgeführte Kreuzigung[3], die noch der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehören dürfte, ist zur Vergleichung heranzuziehen ebenso wie die Kreuztragung der Heidelberger Biblia pauperum[4], die in dieselbe Zeit fällt. Diese Berührungspunkte geben uns wohl das Recht, die Entstehung unseres Metallschnittes um das Jahr 1450 anzusetzen.

Mit unserer Verlegung des Kreuzigungsbildes nach Köln steht nun freilich Bouchots Ansicht, der die Heimat des Blattes in Artois oder der Pikardie sucht, in starkem Gegensatze. Auch in diesem Falle ist es nicht leicht, zu den Ausführungen Bouchots Stellung zu nehmen, da als Belege für die Verwandtschaft der Zeichnung wiederum französische Miniaturen herangezogen werden. Insbesondere ist auf eine Handschrift hingewiesen, die als Arbeit eines der berühmten Illuministen am Hofe des Duc de Berry ausgegeben wird. Soweit mir Reproduktionen aus Handschriften dieses kunstliebenden Fürsten zugänglich waren, habe ich bei deren Durchsicht nur den Eindruck gewinnen können, daß es ein Wagnis ist, zwei so verschiedenartige Erzeugnisse wie den im letzten

---

[1] Vergl. Lehrs: Geschichte des Kupferstiches. Bd. 1. Taf. 15, Nr. 39.

[2] Abb. bei Weigel und Zestermann: Die Anfänge der Druckerkunst. Leipzig 1865. Nr. 28 und bei A. Essenwein: Die Holzschnitte des 14. und 15. Jhs. im German. Museum. Nürnberg 1873, Nr. 6.

[3] Abb. bei W. Schmidt: Die frühesten Druckdenkmale des Holzschnittes. Nürnberg o. J. Nr. 8; dazu vergl. W. Schmidt: Interessante Formschnitte des 15. Jhs. München 1886, Nr. 11.

[4] Herausgegeben von P. Kristeller. Berlin 1906. Taf. 22.

Grunde doch etwas roh gearbeiteten Metallschnitt und jene mit bewunderungswürdiger Feinheit ausgeführten Zeichnungen, die den Höhepunkt burgundischer Miniaturmalerei bedeuten, in Parallele setzen zu wollen. Jedenfalls finden sich für die derbe Gesichtsbildung, namentlich die übermäßig breite Form der Nase in jenen Kunstwerken keine Anklänge. Ganz unverständlich aber bleibt, wenn mit Bezug auf die nackten Gestalten der beiden Schächer gesagt wird: La région comprise entre la Lorraine, l'Artois, l'Ile-de-France et la Bourgogne, renferme des artistes qui ont cette compréhension particulière des nus, si éloignée de celle des Allemands à la même date. Wenn wir nicht Gefahr laufen würden, den eben bei Bouchot gerügten Fehler zu wiederholen, könnte man zur Widerlegung der hier vorgetragenen Ansicht einfach auf die nackten Gestalten in Lochners jüngstem Gerichte hinweisen. Auf die Betonung des landschaftlichen Momentes kommt Bouchot nicht zu sprechen, ebensowenig auf den Prospekt der Stadt im Hintergrunde, dagegen verrät er uns, daß der frühere Besitzer des Bildes, der bekannte Sammler Piot das Blatt der Kölner Schule zugeschrieben hat.

Zum Schlusse unserer Betrachtungen über den eigenartigen Metallschnitt müssen wir noch auf eine befremdende Erscheinung in der Darstellung aufmerksam machen. Bei einer Reihe von Einzelheiten würde nämlich eine korrekte Zeichnung die Wiedergabe im Gegensinne fordern. Es sei nur auf folgende Punkte hingewiesen: Statt zur Rechten Christi findet sich der reuige Schächer zur Linken; ebenso weicht bei der Kreuzigung Christi die Aufnagelung des linken Fußes auf dem rechten von der üblichen Darstellungsweise ab. Bei dem Kriegsvolke ist es eine auffallende Erscheinung, daß das Schwert an der rechten Seite getragen wird, und daß die linke Hand sehr oft die Arbeit der rechten vollzieht. So würfelt bei der Auslosung des Mantels Christi einer der Schergen mit der Linken und bei der Mißhandlung des kreuztragenden Christus betätigt sich gleichfalls der linke Arm anstatt des rechten. Auch erscheint die Aufschrift der

Fahne S(enatus) P(opulus) Q(ue) R(omanus) verkehrt. Bouchot sucht die Ungereimtheiten mit der Annahme zu erklären, daß die Arbeit unseres Meisters zunächst gar nicht für den Bilddruck bestimmt war. Es handele sich hier vielmehr um eine jedenfalls von einem Goldschmied hergestellte gravierte Tafel, die zur Ausschmückung irgend eines Kultusgegenstandes dienen sollte. Bei einer solchen unmittelbaren Verwendung der Platte erschien natürlich die Zeichnung völlig korrekt. So einleuchtend diese Erklärung für den ersten Augenblick auch sein mag, stehen ihr doch erhebliche Bedenken im Wege. Da sich auch noch auf einer ganzen Reihe hierher gehöriger Blätter der gleiche Fehler in der Zeichnung findet, werden wir auf diese eigenartige Erscheinung im Zusammenhange am Schlusse noch zu sprechen kommen.

Mit der Kreuzigungsdarstellung steht nun eine Reihe weiterer Metallschnitte in so enger Verwandtschaft, daß kein anderer Ausweg übrig bleibt, als ihre Entstehung ebenfalls in der gleichen Werkstatt zu suchen. In erster Linie gilt dies von dem jüngsten Gericht (Schr. 2407), das Bouchot auf Tafel 96 (Nr. 177) veröffentlicht hat. Wenn Bouchot auf die Beziehungen dieses Blattes zur Kreuzigung nachdrücklich aufmerksam gemacht hat, so können wir uns in diesem Falle seiner Ansicht völlig anschließen. In zeichnerischer Hinsicht (vergl. Taf. 11) ist die Uebereinstimmung jenes bereits erwähnten derben Gesichtstypus geradezu frappant, und auch in der Technik sind die gleichen Mittel angewandt, um jene eigenartige, weiche Modellierung der Figuren zu erzielen. Neu dagegen — oder drücken wir uns mit Rücksicht auf den schlechten Zustand, in dem sich das Kreuzigungsbild befindet, etwas vorsichtiger aus — deutlich erkennbar ist bei dem jüngsten Gericht eine dichte, aus vielfach sich untereinander schneidenden Halbkreisen gebildete Schraffierung, die man an mehreren Stellen des Erdbodens beobachten kann. Bei der Bedeutung dieser höchst charakteristischen Art, dunkele Partien aufzuhellen, für die Erkennung verwandter Blätter scheint

eine vergrößerte Wiedergabe eines derartig bearbeiteten Stückes gerechtfertigt (s. Abb. 5),

Auch bei diesem Bilde fällt es auf, und zwar in noch weit höherem Grade, daß die Darstellung gleichfalls verkehrt wiedergegeben ist. Es stehen nicht nur sämtliche Legenden in Spiegelschrift, vor allem widerspricht die ganze Anordnung der Szene selbst der Tradition. Der Mutter Gottes mit den Seligen kommt natürlich nicht der Platz zur Linken des Weltrichters zu, sondern zur Rechten, den hier Johannes der Täufer mit den Verdammten einnimmt. Auch in diesem Falle sucht Bouchot die Schwierigkeit dadurch zu heben, daß er als nächsten Zweck der Platte nicht

Abb. 5. Halbkreisförmige Schraffierung, vergrößert nach Taf. 13.

den Bilddruck, sondern eine direkte Verwendung als Dekorationsmittel annimmt.

Daß Bouchot die Herkunft des Bildes nach Artois verlegt, ist eine Konsequenz, die sich aus seiner Inanspruchnahme der Kreuzigung für diese Gegend Frankreichs bei der Gleichartigkeit der Arbeiten notwendigerweise ergibt. Er hat sich daher auch in seinem Kataloge bei der Bestimmung des Ursprunges mit diesem Hinweise begnügt, um so eingehender ist er dann aber in der Zeitschrift für bildende Kunst (1904, S. 61 f.) auf das Blatt zurückgekommen und mit aller Entschiedenheit für die französische Herkunft eingetreten und zwar unter Anführung von Gründen, die eine genauere Prüfung verlangen. Freilich bleibt auch hier wieder mancher seiner Sätze undiskutabel, so die Behauptung: „Dem allgemeinen Eindrucke nach ist Christus ein Vläme“, oder „die Weltkugel, auf welcher sein Fuß ruht, ist gemäß der in

Frankreich eingeführten Regel von einem Ring gehalten". Ebensowenig wird damit gewonnen, wenn die gestickte Bordüre am Gewande Christi, die doch nur aus einer einfachen Punktreihe besteht, auf eine bei den „Malern von Brügge" übliche Vorlage zurückgeführt wird, oder wenn die Haartracht und die außerordentlich gezwungene Faltengebung des Kleides der knienden Mutter Gottes verglichen wird mit der der sitzenden Madonna des in Brüssel befindlichen Holzschnittes mit der fraglichen Jahreszahl 1418. Wichtiger mag erscheinen, was Bouchot über die Beziehungen unseres jüngsten Gerichtes zu den Mysterien sagt: „Die Teufel sind die unserer französischen Mysterien, die Jean Fouquets. Der Höllenrachen aber ist eine direkte Abbildung von jenen, die in den alten Theatervorstellungen vorkommen, jenes „gueule cloant et ovrant", von dem die genannten Inszenierungen sprechen. Dieser Höllenrachen ist ebenfalls französischen Ursprungs; wir finden ihn in den burgundischen und parisischen Manuskripten des 13. Jahrhunderts. Der Himmel dagegen ist in den alten Bildern als Häuschen dargestellt." Es wird niemand bestreiten wollen, daß der vorliegende Typus von Hölle und Teufel der mittelalterlichen Kunst Frankreichs fremd sei; aber es handelt sich hier gar nicht um die Frage, wo und wann zum erstenmale diese eigenartigen Gestalten auftauchen. In der Zeit, als unser Meister seine Platte schnitt, d. h. bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts, war die Auffassung der Hölle als Rachen eines Ungeheuers und die Verbindung von Mensch und Tier bei der Vorstellung des Teufels den Deutschen schon lange nicht minder geläufig wie den Franzosen, Engländern und Italienern. Bereits in den zahlreichen illuminierten Handschriften jener thüringisch-sächsischen Malerschule des 13. Jahrhunderts, über die uns Haseloff[1] eingehend unterrichtet hat, ist der feuerspeihende, gezähnte Höllenrachen eine stehende Erscheinung, ich verweise

[1] Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jhs. Straßburg 1897.

hier vornehmlich auf Abb. 16 und 109 jener Monographie. Und was die phantastische Gestalt der Teufel anlangt, so dürfte es schwer fallen, bei einer Vergleichung unseres jüngsten Gerichtes etwa mit Stephan Lochners bekanntem Gemälde desselben Vorganges einen erheblichen Unterschied in der Auffassung jener dämonenhaften Wesen ausfindig zu machen. Durch die Hinweisung auf derartig allgemein verbreitete Vorstellungsformen, die gewissermaßen als Gemeingut aller Kulturvölker der damaligen Zeit angesehen werden können, läßt sich schlechterdings kein zwingender Schluß auf den Entstehungsort eines Kunstwerkes ziehen.

Wir kommen nun auf jenes Merkmal zu sprechen, das nach Bouchots Ansicht für die französische Herkunft des jüngsten Gerichtes das entscheidende ist, nämlich auf das Signet, das sich an der den Himmel darstellenden Kapelle findet. Es ist ein in einen kleinen Schild gesetztes Herz, in dessen Mitte ein Buchstabe steht, der die Gestalt eines b zeigt. Da aber in dem Abdrucke die ganze Darstellung als Spiegelbild erscheint, so ist auch der Buchstabe natürlich verkehrt und nicht, wie bisher fälschlich als 𝔡, sondern als 𝔟 zu lesen. Bouchot ist auf die Richtigstellung des Fehlers nicht wenig stolz, es erfordert aber die Pflicht der Gerechtigkeit, darauf hinzuweisen, daß bereits Nagler im zweiten Bande seines Monogrammistenlexikons unter Nr. 902 auf die Möglichkeit dieser Deutung aufmerksam gemacht hat. Bouchot erblickt nun in dem Signet das Wappen der Stadt Douai. „Es existiert", so führt er aus, „im 14. und 15. Jahrhundert ein solches Wappenschild mit einem Herzen und einem gotischen 𝔟: es ist das Wappen der Stadt Douai seit dem Jahre 1304, nach der Schlacht von Mons-en-Puelle, in der die Elite der Kämpfer von Douai zugrunde ging. In gewissen Fällen erschien das Herz von einem Pfeil durchbohrt und Blutstropfen vergießend; das gotische 𝔟 war dann auf dem oberen Teile des Schildes angebracht; aber meistens, und hauptsächlich im 15. Jahrhundert trägt das Herz das 𝔟 so wie in unserem Kupferstich." Nach diesen Worten

muß man doch wohl annehmen, daß Bouchot eine ganze Reihe nicht unerheblich von einander abweichender Darstellungen des Wappens von Douai eingesehen hat, um so bedauerlicher bleibt sein Verzicht auf eine Abbildung der unserem Signete am meisten entsprechenden Form, zumal den deutschen Lesern, an die er sich mit seinem Aufsatze gewandt hat, der Gegenstand doch etwas fern liegt. Mir ist jedenfalls nur die hier als Abbildung 6

Abb. 6. Wappen der Stadt Douai.
Nach Catalogue méthodique des imprimés de la Bibliothèque Publique de Douai. Douai 1886.

wiedergegebene Form des Wappens zu Gesichte gekommen. Dabei ist es ohne Belang, ob sich das ū mehr oberhalb oder mehr in der Mitte des Schildes findet, der Hauptunterschied ist der, daß es sich bei unserem Stadtwappen gar nicht um ein von einem Pfeil durchbohrtes Herz handelt, sondern um einen Schild, der zwar von einem Pfeile getroffen wird, aber dem Anprall des Geschosses Widerstand leistet. Damit soll jedenfalls eine sinnige Anspielung auf die für die flandrische Miliz so ruhmreichen Kämpfe von Courtrai (1302) und Mons-en-Puelle (1304) gegeben

sein[1]. Zwar war Douai an der zuerst genannten Schlacht nicht mit beteiligt, es schüttelte aber unmittelbar nach dem siegreichen Ausgange gleichfalls die französische Herrschaft ab, und bei Monsen-Puelle kämpften dann die Truppen der Stadt mit besonderer Auszeichnung, wenn auch unter erheblichen Verlusten.

Im Vergleich zu diesem Wappen zeigt nun unser Signet — abgesehen von dem Buchstaben D — ein erheblich anderes Aussehen, und unser Meister würde den Beschauern seiner Arbeit geradezu ein Rätsel aufgegeben haben, wenn er für das Wappen seiner Vaterstadt eine von der üblichen so abweichende Gestalt gewählt hätte.

Der Beweis für den von Bouchot mit so großer Bestimmtheit geltend gemachten französischen Ursprung des jüngsten Gerichtes ist also nicht erbracht. Der Buchstabe wird vielmehr nach wie vor als Monogramm anzusehen sein, und zwar als Marke eines Kölner Formschneiders, wenn es auch kaum gelingen dürfte, den Schleier soweit zu lüften, um zur Kenntnis des Namens zu gelangen. Entweder hat sich Bouchot auch hier durch seine in Fragen der Provenienz leider so oft bemerkbare Voreingenommenheit für Frankreich irre führen lassen, oder seine Phantasie hat mehr gesehen, als nüchterner Betrachtung standhält. Das letztere trifft jedenfalls für eine andere Beobachtung Bouchots zu, wenn er nämlich von Pflanzen auf der Darstellung des jüngsten Gerichtes spricht, die man „fast die Blätter von überall“ nennen könnte. Von einer Vegetation ist aber auf dem ganzen Bilde auch nicht die geringste Spur zu finden, was Bouchot für Pflanzen ausgibt sind Löcher des Erdreiches, aus denen die Flammen des Höllenfeuers emporzüngeln!

Vielleicht würde Bouchot selbst von der Unhaltbarkeit seiner Hypothese überzeugt worden sein, wenn er sich die Mühe genommen hätte, das auch von ihm erwähnte, in der Wiener Hof-

---

[1] Vergl. H. Pirenne: Geschichte Belgiens. Bd. 1. Gotha 1899 S. 454 f.

bibliothek befindliche, wohl etwas jüngere Blatt mit der Auferstehung Christi (Schr. 2375, s. Taf. 12) zur Vergleichung heranzuziehen, dem unser Meister gleichfalls sein Monogramm beigesetzt hat[1].

Das Bild bietet eine der originellsten Darstellungen jenes Vorganges. Im Gegensatze zu der üblichen Auffassung, wonach Christus aus dem geöffneten Grabe heraussteigt, entschwebt er hier wie ein Geist dem völlig geschlossenen Sarkophage, dessen Deckel, um das Wunderbare des Vorganges noch drastischer zur Anschauung zu bringen, mit drei großen Siegeln verschlossen ist, von denen das mittlere das Monogramm unseres Meisters zeigt. Aber auch ohne das Signet würden wir das Blatt nach Zeichnung und Technik der gleichen Hand zuweisen, die die Kreuzigung und das jüngste Gericht schuf. Die beigegebene Tafel macht es überflüssig, die verwandten Beziehungen im einzelnen hervorzuheben; nur auf die der Kölner Schule eigene starke Betonung des landschaftlichen Momentes möchte ich noch besonders aufmerksam machen, sowie auf die fast zur Karikatur gesteigerte genrehafte Behandlung der beiden in Staunen versetzten Wächter links und rechts vom Grabe Christi. In technischer Hinsicht fällt auch hier die Bearbeitung eines Teiles der Platte mit jener aus halbkreisförmigen Linien gebildeten Schraffierung auf, und bei der Legende des Nimbus Christi „resurrexit sicut dixit allelua“ kehrt die schon so oft beobachtete Erscheinung wieder, daß die Schriftzeichen verkehrt stehen.

Was nun das Signet anlangt, das wir in Abbildung 7 etwas vergrößert neben der Marke auf dem jüngsten Gericht wiedergeben, so wird jeder unbefangene Beobachter schon aus dem Fehlen des Herzens schließen müssen, daß es dem Meister lediglich um Anbringung des Buchstabens ꝺ als seines Monogrammes zu tun war; hätte er wirklich etwas anderes zum Ausdruck

[1] Der Direktion der k. k. Hofbibliothek in Wien bin ich für die Erlaubnis der Reproduktion des Blattes zu Danke verpflichtet.

bringen wollen, wie etwa die von Bouchot geltend gemachte Andeutung des Stadtwappens von Douai, so würde er doch sicherlich in den beiden Fällen wenigstens eine übereinstimmende Form gewählt haben.

Mit dem Nachweise der unberechtigten Deutung des Signetes als Wappen der Stadt Douai fällt natürlich auch der von Bouchot geltend gemachte flandrische Ursprung der übrigen mit dem jüngsten Gerichte in zeichnerischer wie technischer Hinsicht aufs engste verwandten Blätter. Das gilt zunächst von der Madonna mit dem Kinde auf der Mondsichel in einer Glorie, die von den Brustbildern der zwölf Apostel eingefaßt ist. Auf die engen Beziehungen des Blattes zur Darstellung des jüngsten Ge-

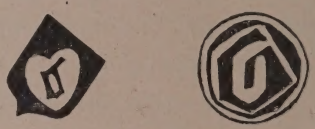


Abb. 7. Signete des Kölner Monogrammisten b.

richtes brauchen wir nicht näher einzugehen, sie sind von Bouchot bereits zur Genüge festgestellt, und ein Blick auf unsere Abbildung (Taf. 13) bestätigt die Richtigkeit seiner Annahme. Nur darauf sei noch besonders aufmerksam gemacht, daß die charakteristischen, halbkreisförmigen Schraffierungen auch diesem Blatte eigen sind. Für eine kritische Beurteilung des Bildes kommt jetzt allerdings das von Bouchot auf Taf. 37 (Nr. 74) wiedergegebene Pariser Blatt (Schr. 2508) nicht mehr in Betracht, nachdem sich die Vermutung Schreibers, dasselbe sei nur eine gegenseitige Kopie des im Germanischen Museum befindlichen (Schr. 2509), durch die inzwischen erfolgte Veröffentlichung der Nürnberger Schrotblätter voll bestätigt hat. In erschöpfender Weise ist Fr. Tr. Schulz[1] auf die Eigenartigkeit des Blattes eingegangen. Von

[1] A. a. O. Nr. 12.

seinen Ausführungen ist für die später noch zu behandelnde Frage, ob die Arbeiten unseres Meisters direkt oder nur indirekt dem Bilddruck dienten, von besonderer Wichtigkeit, was er über die Technik der Arbeit sagt: „Zunächst fällt auf, daß die schwarzen Stellen der Darstellung vertieft erscheinen, während sich alles, was weiß ist, plastisch über der glatten Fläche des Papieres erhebt. Es läßt sich dies wohl nur dadurch erklären, daß die geschwärzten Partien in der ebenen Fläche der Metallplatte liegen, die weißen Linien jedoch eingetieft sind, und daß dann das Ganze bei ausnehmend scharfer Arbeit und weichem Metall (Messing?) mit bewußter Kraft in das vielleicht zuvor stark angefeuchtete und auf weicher Unterlage aufliegende Papier eingepreßt wurde. Durch dieses Verfahren ist eine seltene Brillanz in der Wirkung herbeigeführt worden, zumal auch in den Tiefen mit verschiedenen Höhenlagen gearbeitet worden ist.“ Noch wichtiger ist für uns das Ergebnis, zu dem Schulz hinsichtlich der Herkunft des Madonnenbildes kommt; er hält die Arbeit für ein Erzeugnis der rheinischen Goldschmiedekunst aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, denkt dabei jedoch eher an den Mittel- als an den Niederrhein. Immerhin halten wir uns für berechtigt, sein Resultat zu unseren Gunsten auszulegen, wenn auch der Kölner Ursprung des Blattes infolge seiner Verwandtschaft mit dem Kreuzigungsbilde für uns außer Zweifel steht.

Für die Richtigkeit dieser Annahme dürfte aber wohl auch noch ein anderer Umstand sprechen. Das Blatt ist in ikonographischer Hinsicht höchst bemerkenswert; die Glorifikation der Madonna in einer von den zwölf Aposteln gebildeten Mandorla ist jedenfalls eine Darstellung, die keineswegs zu den herkömmlichen Typen des Marianischen Bilderkreises gehört. In Schreibers Manuel steht der vorliegende Formschnitt mit der Kopie in der Pariser Nationalbibliothek allein da, und auch in der mittelalterlichen Malerei dürfte der Vorwurf eine Seltenheit sein. Jedenfalls ist mir nur eine einzige verwandte Darstellung zu Gesichte gekommen, und das ist bezeichnender Weise das Siegel der Apostel-

kirche zu Köln, von dem hier eine Abbildung (8) wiedergegeben ist. Selbstverständlich will ich mit diesem Hinweise nicht eine Abhängigkeit der Arbeit unseres Meisters von dem Siegel behaupten, sondern nur den Beweis erbringen, daß die eigenartige Vorstellung, die sich in dieser Glorifikation der Maria ausspricht, jedenfals in Köln heimisch war.

Abb. 8. Siegel der Kirche der hl. Apostel zu Köln (um 1220).
Nach St. Beissel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Freiburg i. B., Herder 1909, Bild 73.

Mit der Kreuzigungsdarstellung, dem jüngsten Gericht und der Madonna auf der Mondsichel haben wir die besten Leistungen unseres Formschneiders kennen gelernt. Was ihm sonst noch zugeschrieben werden darf, sind erheblich kleinere Darstellungen, die auch in der technischen Ausführung wenigstens z. t. nicht auf der gleichen Höhe stehen. Wir können auf eine Würdigung der Bilder im einzelnen um so eher verzichten, da sie zur Charakterisierung der Arbeitsweise unseres Meisters kaum etwas neues beitragen. Nur auf das von Bouchot (Nr. 140, Schr. 2716)

als Opportuna ausgegebene Heiligenbild müssen wir hier noch etwas näher eingehen, jedoch lediglich aus ikonographischen Gründen, denn die Darstellung (s. Taf. 14) bietet nichts Originelles; man kann sie gewissermaßen als eine neue Auflage der Figur der Madonna aus dem eben besprochenen Bilde der Glorifikation der Maria ansehen. Vergleicht man die beiden Abbildungen, so ergibt sich, daß die Heilige, abgesehen von den an die Stelle des Christkindes getretenen Attributen, weiter nichts als eine verkleinerte Kopie der Mutter Gottes ist mit einer bis in die kleinste Mantelfalte hinein wiedergegebenen Treue. Der Zusammenhang des Bildes mit den künstlerischen Gepflogenheiten unseres Meisters ist zwar unverkennbar, aber da es sich um eine Nachbildung handelt, bleibt der Ursprung des Blattes aus seiner Werkstatt doch immerhin zweifelhaft. Zudem läßt sich nicht verkennen, daß die Ausführung des Blattes etwas an Feinheit zurücksteht namentlich in der Schraffierung, die auch die bekannten halbkreisförmigen Linien vermissen läßt. Es macht sich hier ein ähnlicher Unterschied geltend wie bei dem Originalabdrucke der Madonna auf der Mondsichel im Germanischen Museum und der Kopie in der Pariser Nationalbibliothek, die gleichfalls eine Vergröberung der Schnittweise unseres Meisters aufweist.

Bouchot hält das Blatt im Hinblick auf das Lilienmuster des ausgespannten Teppichs und wegen der handschriftlich hinzugefügten Bezeichnung S. Opportune für eine französische Arbeit. doch unterlassen wir es bei der Unsicherheit, ob hier ein Original oder eine Kopie vorliegt, auf die Frage des Ursprungs überhaupt näher einzutreten. Um so bestimmter aber müssen wir Einspruch erheben, wenn uns Bouchot das Blatt als ein Bild der hl. Opportuna aufnötigen will. Der Korb mit Früchten und der Rosenzweig sind zwei Merkmale, die das Bild zweifellos zu einer Darstellung der hl. Dorothea stempeln. In der Vita der hl. Opportuna findet sich jedenfalls kein Zug, der die Anbringung der genannten beiden Attribute in irgend einer Weise rechtfertigen könnte. Nach dem

Wenigen, was wir mit Sicherheit von dem Leben der Heiligen wissen, war sie Aebtissin des Benediktinerordens zu Montreuil bei Sées[1], und demgemäß wird sie auch als solche abgebildet. Wie grundverschieden davon die Auffassung der Darstellung unseres Metallschnittes ist, zeigt eine Vergleichung mit der hier (Abb. 9) wiedergegebenen hl. Opportuna aus den Miniaturen des Gebetbuches Heinrichs IV. von Frankreich in der Pariser Nationalbibliothek. Von der Ueberzeugung, daß wir in dem Formschnitte eine hl. Dorothea vor uns haben, vermag uns auch die von einer Hand des 15. Jahrhunderts hinzugesetzte Bezeichnung S. Opportune nicht abzubringen, und wir brauchen bei der fälschlichen Benennung noch nicht einmal an einen Irrtum infolge Unkenntnis seitens des Besitzers des Blattes zu denken. Vermutlich fehlte ihm zu irgend einem erbaulichen Zwecke eine Darstellung der hl. Opportuna und er taufte das Bild der hl. Dorothea einfach zu einer solchen um[2]. Das Mittelalter war bekanntlich in dieser Beziehung sehr wenig skrupulös, und selbst noch i. J. 1493 nahm Anton Koberger in Nürnberg keinen Anstoß daran, in seiner Ausgabe der Schedel'schen Chronik mehrfach dem Leser ein und denselben Holzschnitt als Bildnis recht verschiedener Persönlichkeiten vorzusetzen.

Bouchot hat bekanntlich aus der Unterschrift S. Opportune für sein Bestreben, Frankreich in der Frühgeschichte des Formschnittes eine führende Rolle zuzuweisen, reichliches Kapital zu schlagen gesucht. Er ist darin soweit gegangen, daß er alle Darstellungen der hl. Dorothea, bei denen das Christkind fehlt, darunter auch den bekannten Holzschnitt des Münchener Kupferstichkabinettes (Schr. 1394) für Abbildungen der ausschließlich in

---

[1] Vergl. J. Stadler: Vollständiges Heiligenlexikon. Augsburg 1858.

[2] Ein interessantes Beispiel einer Umtaufe des hl. Konrat von Konstanz zum hl. Ambrosius findet sich bei Jos. Clauß: Holz- und Metallschnitte des XV. Jhs. aus den Stadtbibliotheken zu Colmar und Schlettstadt i. E. Straßburg 1909, Nr. 3.

Abb. 9. H. Opportuna.

Nach Heures dites de Henri IV. Taf. 55. (Reproductions réduites de manuscrits et miniatures de la Bibliothèque Nationale p. p. H. Omont. Paris: Berthaud.)

Frankreich verehrten hl. Opportuna ausgegeben hat, um damit den französischen Ursprung dieser Blätter zu erweisen.

Zum Schlusse verlangt noch eine besonders auffällige Erscheinung auf den Bildern unseres Meisters eine Erklärung. In den weitaus überwiegenden Fällen haftet den Blättern in zeichnerischer Hinsicht der Mangel an, daß die Darstellungen im verkehrten Sinne wiedergegeben sind. Recht unangenehm empfindet man den Fehler beim jüngsten Gericht, aber auch sonst stört die verblüffende Regelmäßigkeit, mit der der Text der Spruchbänder in Spiegelschrift erscheint. Bouchot sucht diese Unkorrektheiten darauf zurückzuführen, daß der Meister mit seinen Arbeiten zunächst gar nicht die Zwecke des Bilddruckes verfolgt habe: „Die mit vertieften Zeichnungen geschmückten Metallplatten", so meint er[1], „dienten teils als Niellen, teils als direkte Dekorationen, indem sie an Tabernakeln oder sonstigen Kultusgegenständen angebracht wurden. Die Legenden wurden hier positiv graviert, weil sie direkt gelesen zu werden bestimmt waren. Später wurden diese, von den Objekten abgenommenen Stücke wie Reliefgravüren behandelt, und die Abzüge, die man davon machte, gaben jene etwas eigenartigen Drucke, die man gelockert, gekratzt, durchlöchert nennen könnte, und die wir Franzosen criblés heißen, während die Deutschen die Bezeichnung Interrasiles dafür angenommen haben."

Ein solcher Erklärungsversuch ist aus technischen Gründen unmöglich. Wäre, wie Bouchot annimmt, die Zeichnung — analog dem Kupferstichverfahren — wirklich vertieft in die Platte eingegraben, und würde dann eine solche Tafel im Widerspruche zu ihrem Charakter in der Presse wie ein Holzstock behandelt worden sein, d. h. eine Vervielfältigung durch Hochdruck erfahren haben, dann müßten die Abdrücke gerade das umgekehrte Verhältnis von Schwarz und Weiß zeigen, als es jetzt vorliegt. Ein auf diese Art gewonnenes Bild würde genau so wirken wie die

[1] Zeitschrift für bildende Kunst. 1904, S. 58.

auf Taf. 8 wiedergegebene Darstellung der Verkündigung Mariae, bei der wirklich ein falsches Druckverfahren zur Anwendung kam. Wollte man aber für die Abdrücke dieser nach Bouchots Ansicht graverten Platten das bei den Nillen übliche Tiefdruckverfahren voraussetzen, so wiederspricht einer solchen Annahme der Umstand, daß die Schrift, die doch zweifellos mit zu der „vertieften Zeichnung“ gehört, auf den Blättern nicht schwarz sondern weiß erscheint.

Aber noch andere, nicht minder erhebliche Schwierigkeiten stehen der Auffassung von einer direkten und indirekten Verwendung der Platten im Wege. Von letzterer könnte doch überhaupt nur dann die Rede sein, wenn die vorliegenden Bilder sich als moderne Abdrücke erwiesen. Dieser Fall darf aber als ausgeschlossen gelten, da die auf einigen Blättern vorkommenden Wasserzeichen dem Papiere des 15. Jahrhunderts eigen sind, und sich auch aus Nachbildungen die frühe Existenz der Bilder nachweisen läßt. So hat der im Germanischen Museum befindliche Metallschnitt der Madonna auf der Mondsichel als Wasserzeichen einen Ochsenkopf mit großen Hörnern und einem Stab, an dessen Ende ein Andreaskreuz ist[1]; und einen Ochsenkopf trägt auch das Papier der in der Pariser Nationalbibliothek befindlichen Kopie dieses Blattes[2]. In doppelter Hinsicht wird sogar das Alter des von Bouchot als Nr. 145 (Schr. 2481) wiedergegebenen Bildes einer Jagd nach dem Einhorn bezeugt. Daß das Blatt (s. Taf. 15) aus der Werkstatt unseres Kölner Meisters stammt, macht eine Vergleichung mit dem Auferstehungsbilde gewiß. Denken wir uns im Gesichte des Auferstandenen den Bart fort, so haben wir ganz den Kopf der gehorsamen Magd des Herrn mit dem auffallend hochgekämmten Haar. Auch das Landschaftsbild enthält auf beiden Blättern eine Reihe recht verwandter Züge, und die technische Ausführung zeigt gleichfalls die Anwendung jener mehr-

[1] Vergl. Fr. Tr. Schulz a. a. O. Nr. 12.
[2] Vergl. Bouchot a. a. O. Nr. 74.

fach erwähnten Schraffierung in Halbkreislinien. Von diesem Bilde besitzt nun das Britische Museum in London ein Exemplar, dessen Papier das im 15. Jahrhundert so häufig anzutreffende Wasserzeichen des gotischen ꝑ zeigt[1]. Und andererseits finden sich auch

Abb. 10. Jagd nach dem Einhorn. Glockenrelief.
Nach H. Bergner, Handbuch der kirchl. Kunstaltertümer in Deutschland. Leipzig, Tauchnitz 1905, Fig. 458.

Spuren einer Benutzung des Blattes als Muster eines Glockenreliefs, das sich mit Sicherheit bis zum Jahre 1500 zurückverfolgen läßt. Derselbe Heinrich Ciegeler, bei dessen Arbeiten wir schon einmal die Verwendung von Formschnitten als Muster für

[1] Vergl. C. Dodgson, a. a. O. S. 181, B. 12.

Glockenmedaillons feststellen konnten, hat auch die Jagd nach dem Einhorn kopiert und zwar, soweit bekannt, zum ersten Male auf der 1500 gegossenen Glocke in der Johanniskirche zu Saalfeld, später auch noch auf zwei Glocken zu Kahla und Obertrebra aus d. J. 1509 und 1520[1] (s. Abb. 10). Wie in allen solchen Fällen wird man allerdings auch hier mit dem Einwande zu rechnen haben, daß der Formschnitt wie das Glockenrelief ebensogut Kopien einer verloren gegangenen Vorlage, etwa eines Kupferstiches sein könnten, so lange jedoch eine solche nicht nachgewiesen ist, wird man in dem Schmucke eine Anlehnung an unser Bild suchen dürfen.

Die sich aus den beiden angeführten Beispielen ergebende Gleichzeitigkeit der Herstellung von Platte und Abdruck dürfen wir aber mit vollem Rechte auch für die übrigen Blätter voraussetzen, und demnach würde Bouchots Ansicht, daß die Arbeiten unseres Meisters ursprünglich Dekorationszwecken dienten, zu der bedenklichen Konsequenz führen, daß alle die Kunstwerke, denen diese Verzierungen galten, schon wenige Jahre nach ihrer Entstehung wieder zerstört wurden.

Wir sehen also auf dem von Bouchot eingeschlagenen Wege läßt sich eine befriedigende Erklärung für die unseren Blättern mangelnde korrekte Wiedergabe der Darstellung nicht gewinnen. Es bedarf aber auch gar nicht so fern liegender Deutungen zur Lösung des Rätsels. Zunächst muß festgestellt werden, daß wir es bei den Arbeiten unseres Meisters nicht mit Gravierungen sondern mit Reliefschnitten zu tun haben, das beweist ein für allemal der Umstand, daß der Text der Spruchbänder in den Abdrücken weiß erscheint. Und diese Annahme bestätigt uns auch die Beobachtung, die Fr. Tr. Schulz an dem in Nürnberg befindlichen Exemplare der Madonna auf der Mondsichel in technischer Hinsicht gemacht hat. Denn wenn er, wie bereits erwähnt, findet, daß „die schwarzen Stellen der Darstellung vertieft er-

[1] Vergl. H. Bergner, a. a. O. S. 76. 67 und 52.

scheinen, während sich alles, was weiß ist, plastisch über der glatten Fläche des Papieres erhebt", so haben wir in diesen Kennzeichen die deutlichsten Spuren des Hochdruckes vor uns. Die verkehrte Wiedergabe der Darstellung können wir aber nur auf Unbedachtsamkeit zurückführen, und zur Entschuldigung unseres Meisters muß gesagt werden, daß auf ungezählten Inkunabeln des Bilddruckes — sowohl Kopien wie Originalen — der gleiche Fehler wiederkehrt. In sehr vielen Fällen verraten sich dadurch die Bilder als Nachschnitte, und gerade bei den Schrotblättern trifft dies am häufigsten zu. Ich will hier nur auf jenen von Schreiber in der Vorrede zum 3. Bande seines Manuel bereits gekennzeichneten Formschneider hindeuten, für dessen Arbeitsweise die Wiedergabe von Stichen des Meisters ES im Gegensinne geradezu charakteristisch ist.

Ob auch bei unseren Blättern die Fehler der Darstellung ihre Ursache in der direkten Uebertragung von Vorlage auf Platte haben, bleibt eine offene Frage. Möglich, daß auch sie nur Kopien von Kupferstichen sind; mit Sicherheit läßt sich dies z. Z. nur von dem in der Wiener Hofbibliothek befindlichen Christus am Kreuz (Schr. 2346) sagen, den Lehrs[1] als Kopie eines Kupferstiches des niederländischen Meisters des Kalvarienberges nachgewiesen hat. Es ist aber auch ebensogut möglich, daß sich unser Formschneider bei seiner Arbeit überhaupt nicht der Spiegelwirkung des Abdruckes bewußt geworden ist. Diesen Eindruck bekommt man jedenfalls bei der Betrachtung der Jagd nach dem Einhorn, denn hier bietet sich die sonderbare Erscheinung, daß von den zwölf Spruchbändern nur die beiden Legenden: „Ave gracia plena dominus tecum" und „Fons signnatus" [sic!] in Spiegelschrift stehen, während die übrigen zehn den Text korrekt wiedergeben. Bouchot sucht die Verschiedenheit dadurch zu erklären, daß er die richtig stehenden Legenden für die spätere Zutat eines Bilddruckers an der ursprünglich dekorativen Zwecken dienenden

[1] Geschichte des Kupferstichs, Bd. I, S. 298 (3 b).

Platte hält[1]. Allein eine solche Ueberarbeitung hätte doch sicherlich ihre Spuren zurückgelassen; man müßte denn geradezu annehmen, daß jene zehn Bänder zwar ursprünglich mit in die Platte eingeschnitten waren, aber ohne Inhalt blieben. Solche Fälle sind allerdings in der Frühgeschichte des Formschnittes zu verzeichnen sowohl bei Holz- wie Metallschnitten, und zwar finden sich bei ersteren ganz weiße Bänder, denen man nachträglich mit Tinte den Text hinzufügen konnte (vergl. Schr. 51, 1698; Bouchot 168) während die schwarzen bei Schrotblättern vorkommen (Schr. 2344, 2454). Aber selbst bei einer solchen Voraussetzung bleibt die Frage unbeantwortet, warum dann gerade das eine der alttestamentlichen Vorbilder der jungfräulichen Empfängnis, nämlich der Fons signatus gleich ursprünglich mit einer erläuternden Legende versehen wurde. Viel ungezwungener wird man die verschiedene Behandlung dadurch erklären, wenn man annimmt, daß der Formschneider erst mitten bei seiner Arbeit sich seines Fehlers bewußt wurde und nun für die noch ungeschriebenen Legenden den Text in einer für den Abdruck korrekten Form eingrub.

---

[1] Zeitschrift für bildende Kunst. 1904, S. 60.

Schluß.

MIT der Feststellung des Kölner Ursprunges der hier besprochenen Blätter ist ein Ergebnis gewonnen, dem sich auf dem Gebiete des Metallschnittes des 15. Jahrhunderts eine an Bedeutung auch nur annähernd vergleichbare Gruppierung von Bildern nicht zur Seite stellen läßt. Freilich haben sich zusammenhängende Serien von Schrotschnitten erhalten, die, was die Zahl der Blätter anbelangt, nicht zurückstehen. Ich weise nur auf jene vornehmlich dem Neuen Testamente gewidmeten Bilderfolgen hin, die unlängst Leidinger in seiner Veröffentlichung von vierzig Metallschnitten des 15. Jahrhunderts aus Münchener Privatbesitz[1] zusammengestellt hat und auf die Arbeiten eines unbekannten Bilddruckers, der die sieben Freuden Mariae und die Leidensgeschichte Jesu mit einer Serie von Metallschnitten illustrierte (vergl. Schr. 2500), die uns am vollständigsten in dem bekannten, Albrecht Pfister zugeschriebenen Drucke der Münchener Hof- und Staatsbibliothek[2] vorliegt. Gerade dem zuletzt erwähnten Formschneider dürfen wir eine recht umfangreiche Tätigkeit zuschreiben, denn es sind ihm auch — was hier nur andeutungsweise gesagt sei — alle jene Blätter zuzuweisen, bei denen der sich auf dem

[1] Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 95. Straßburg 1908.

[2] Cim. 62 b; Nr. 912—938 der von C. Teufel in München herausgegebenen Photographien.

Kruzifixus (Schr. 2324) findende höchst charakteristische, dreizackige, kammförmige Stempel zur Anwendung gelangt ist[1].

Aber was wollen diese in Masse hergestellten Bilder kleinsten Formates von oft recht zweifelhaftem Werte, oder die ganz handwerksmäßig ausgeführten Illustrationen des Pfisterschen Druckes besagen gegenüber den Leistungen der Kölner Schule, auf die sich unsere Besprechung erstreckte. Schon rein äußerlich betrachtet, fallen die Blätter durch die Größe des Formates auf, in Zeichnung und Ausführung aber gehören sie mit zu dem Besten, was der Metallschnitt des 15. Jahrhunderts überhaupt hervorgebracht hat. Zudem kommt bei ihnen auch mehr als eine bloß einseitige Behandlungsweise zum Ausdruck, die es ermöglicht, die Entwickelung der Technik immerhin ein paar Jahrzehnte hindurch zu verfolgen. Daß freilich unser Ergebnis nur ein Bruchstück des Anteiles vorstellt, den Köln an der Ausübung dieses Kunstzweiges genommen hat, steht außer Zweifel; denn ganz abgesehen davon, daß die nicht unbeträchtliche Zahl der erhalten gebliebenen Kölner Schrotblätter die Annahme des Unterganges nicht minder zahlreicher Erzeugnisse gleicher Herkunft nahe legt, erhebt auch unsere Zusammenstellung keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit. Außer den für unsere Untersuchung maßgebenden Gesichtspunkten können sehr wohl noch andere Faktoren den Kölner Ursprung dieses oder jenes Bildes höchst wahrscheinlich machen. So wird man, um nur ein Beispiel anzuführen, das bei Bouchot als Nr. 142 verzeichnete Schrotblatt schon des Inhaltes seiner Darstellung wegen für ein Kölner Erzeugnis ausgeben müssen, da es sich hier um die Bilder zweier ausgesprochen Kölner Heiligen — der Ursula und des Gereon — handelt, wenn auch Bouchot selbst

[1] Am deutlichsten erkennt man die Form der Punze auf der von Schreiber unter Nr. 2548 verzeichneten Darstellung der h. Barbara (Abb. bei W. Schmidt a. a. O. Nr. 88), wo in der linken unteren Ecke des als Hintergrund dienenden Teppichs auf einem Felde, das eigentlich die vierblättrige Rose füllen sollte, jener dreizackige Stempel versehentlich viermal zum Abdruck gelangt ist.

für dieses Blatt den französischen Ursprung geltend zu machen sucht. Aber trotz der Lückenhaftigkeit bringt unsere Zusammenstellung doch die Hauptstufen der Entwickelung des Schrotschnittes zur Anschauung. Wir finden Repräsentanten jener Technik, die die Schnittweise des Xylographen einfach auf das Metall überträgt und zur Modellierung lediglich eine Schraffierung in vorwiegend geraden Linien anwendet; eine weitere Reihe von Bildern zeigt die für die Schrotblätter so charakteristische ornamentale Behandlung in einer Ausführung, die lediglich dem Messer oder Stichel zuzuschreiben ist, während eine dritte Gruppe unverkennbare Spuren einer mechanischen Bearbeitung der gemusterten Flächen mit Stempeln oder Punzen an sich trägt.

Daß gerade Köln an der Ausübung dieses eigenartigen Zweiges des Bilddruckes einen so hervorragenden Anteil hat, kann nicht Wunder nehmen, wenn man sich vergegenwärtigt, wie eng die Schrotschnittechnik verwachsen ist mit der Ausübung der Goldschmiedekunst, in der bekanntlich Köln von alters her eine führende Stellung eingenommen hat.

TAFELN.

Christus und die Samariterin.

Nach Wilh. Schmidt: Die frühesten und seltensten Druckdenkmale des Holz- und Metallschnittes. Nürnberg: Soldan. Nr. 33.

Kreuztragung.

Nach Fr. Tr. Schulz: Die Schrotblätter des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg. Straßburg: Heitz. 1908. Nr. 4.

Der h. Antonius.

Nach H. Bouchot: Les deux cents incunables xylographiques de la Bibliothèque Nationale de Paris. Paris: E. Lévy. 1903. Nr. 81

Die h. Barbara.

Nach Wilh. Schmidt: Die frühesten und seltensten Druckdenkmale des Holz- und Metallschnittes. Nürnberg: Soldan. Nr. 24.

Christkind mit Kreuz (Neujahrswunsch).

Aus P. Heitz: Neujahrswünsche des XV. Jahrhunderts. 3. Aufl. Straßburg: Heitz. 1909. Nr. 18.

Der h. Christophorus.

Nach Wilh. Schmidt: Die frühesten und seltensten Druckdenkmale des Holz- und Metallschnittes. Nürnberg: Soldan. Nr. 65.

Der h. Hieronymus.

Nach Wilh. Schmidt: Die frühesten und seltensten Druckdenkmale des Holz- und Metallschnittes. Nürnberg: Soldan. Nr. 66.

Verkündigung.

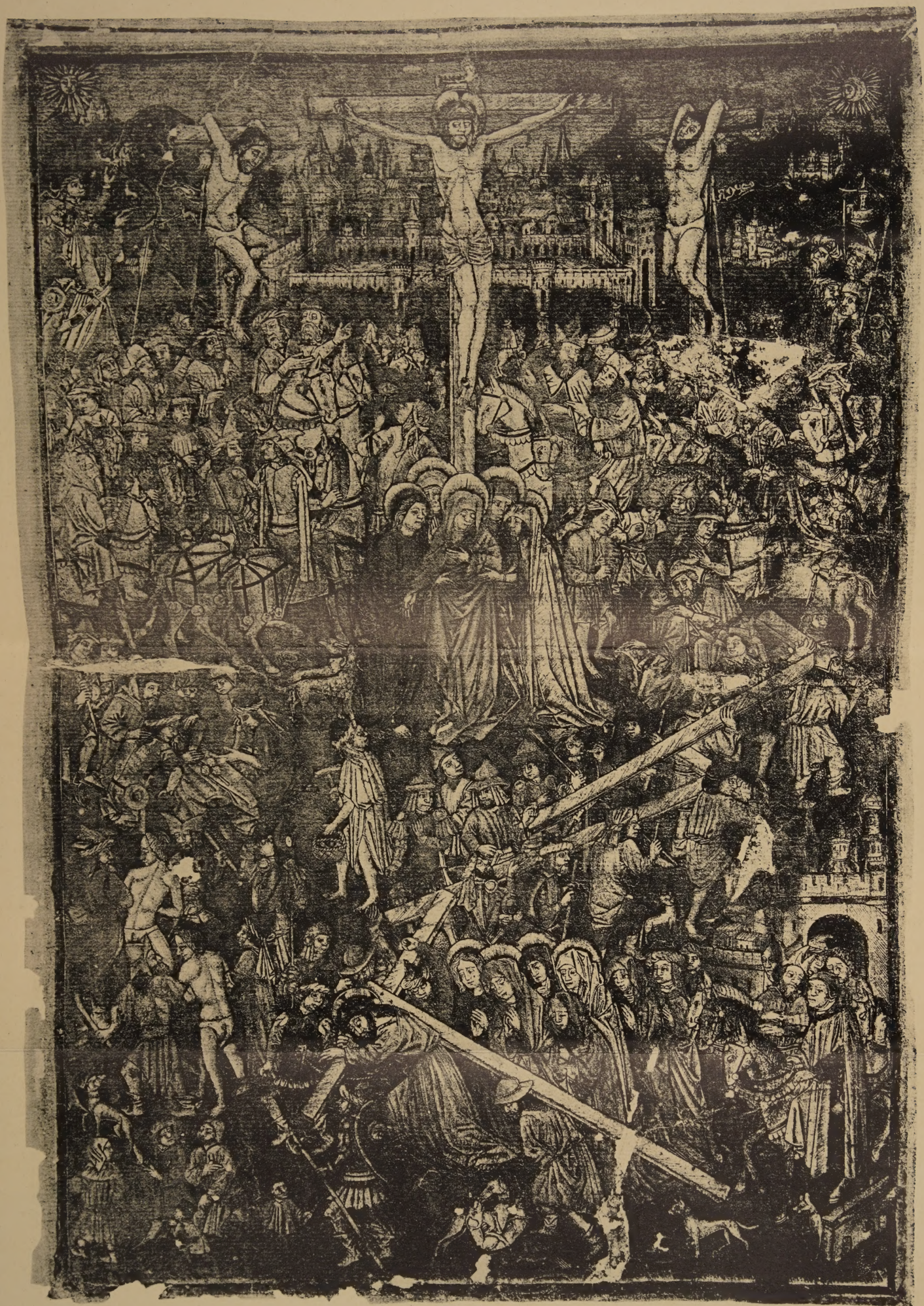
Nach H. Bouchot: Les deux cents incunables xylographiques de la Bibliothèque Nationale de Paris. Nr. 57.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
ILLINOIS

Verkündigung.

Die gleiche Darstellung wie Tafel VIII, aber bei richtigem Abdruck.

Lyon 12



Kreuzigung.

Nach H. Bouchot: Les deux cents incunables xylographiques de la Bibliothèque Nationale de Paris. Nr. 24.

Jüngstes Gericht.

Nach H. Bouchot: Les deux cents incunables xylographiques de la Bibliothèque Nationale de Paris. Nr. 177.

Auferstehung Christi.

Nach dem Exemplar der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

Madonna auf der Mondsichel mit den zwölf Aposteln.

Nach Fr. Tr. Schulz: Die Schrotblätter des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg. Nr. 12.

Die h. Dorothea.

Nach Bouchot: Les deux cents incunables xylographiques de la Bibliothèque Nationale de Paris. Nr. 140.

Die Jagd nach dem Einhorn.

Nach H. Bouchot: Les deux cents incunables xylographiques de la Bibliothèque Nationale de Paris. Nr. 145.

40. **Beringer, Jos. Aug.,** Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben und sein Werk. Aus den Quellen dargestellt. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. 10. —
41. **Singer, Hans Wolfg.,** Versuch einer Dürer Bibliographie. 6. —
42. **Geisberg, Max,** Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrh. Mit 6 Taf. 8. —
43. **Wiegand, Otto,** Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —
44. **Kautzsch, Rudolf,** Die Holzschnitte zum Ritter v. Turn (Basel 1493). Mit 48 Zinkätzungen. 1. —
(Von diesem Werke ist auch eine Luxusausgabe in gr. 4°, worin die Holzschnitte auf Papier des 16. Jahrhunderts abgezogen sind, zum Preise von M. 8. — erschienen.)
45. **Bruck, Robert,** Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Mit 41 Tafeln und 5 Abbildungen. 20. —
46. **Schubert-Soldern, F. von,** Dr., Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. 6. —
47. **Schmidt, Paul,** Maulbronn. Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert und sein Einfluß auf die schwäbische und fränkische Architektur. Mit 11 Tafeln und 1 Uebersichtskarte. 8. —
48. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Mit 5 Autotypieen und 7 Lichtdrucktafeln. 8. —
49. **Baumgarten, Fritz,** Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 5 Tafeln und 17 Abbildungen im Text. 5. —
50. **Röttinger, H.,** Hans Weiditz der Petrarkameister. Mit 38 Abbildungen und 2 Lichtdrucktafeln. 8. —
51. **Kossmann, B.,** Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Mit 4 Tafeln. 4. —
52. **Damrich, Johannes,** Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern. Mit 22 Abbildungen in Lichtdruck. 6. —
53. **Kehrer, Hugo,** Die «Heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypien und 11 Lichtdrucktaf. 8. —
54. **Bock, Franz,** Die Werke des Mathias Grünewald. Mit 31 Lichtdrucktaf. 12. —
55. **Lorenz, Ludwig,** Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. 3. 50
56. **Jung, Wilhelm,** Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser. Mit 6 Tfn., 1 Schaubild u. 9 in den Text gedr. Abb. 5. —
57. **Schapire, Rosa,** Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im XVIII. Jahrhundert. Mit 2 Tafeln. 2. 50
58. **Geisberg, Max,** Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503. Mit 9 Tafeln. 22. —
59. **Gramm, Josef,** Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Mit 20 Tafeln und 4 Abbildungen im Text. 6. —
60. **Raspe, Th.,** Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Mit 10 Lichtdrucktafeln und 1 Textabbildung. 5. —
61. **Peltzer, Alfred,** Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 3. —
62. **Haack, Friedrich,** Hans Schüchlin der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 2. 50
63. **Siebert, Karl,** Georg Cornicelius. Sein Leben und seine Werke. Mit 30 Tafeln. 10. —
64. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Mit 93 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. 10. —
65. **Schulze-Kolbitz, Otto,** Das Schloß zu Aschaffenburg. Mit 29 Tafeln. 10. —
66. **Geisberg, Max,** Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten. Mit 68 Abbildungen in Lichtdruck. 10. —
67. **Sepp, Hermann,** Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte bis Ende 1905. 12. —
68. **Waldmann, E.,** Lanzen, Stangen und Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —
69. **Brinckmann, A. E.,** Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Mit 9 Tafeln. 4. —
70. **Bogner, H.,** Das Arkadenmotiv im Obergeschoß des Aachener Münsters und seine Vorgänger. Mit 3 Tafeln. 2. 50
71. **Escher, Konrad,** Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts. Mit 11 Tafeln. 8. —
72. **Bogner, H.,** Die Grundrißdispositionen der zweischiffigen Zentralbauten von der ältesten Zeit bis zur Mitte des IX. Jahrhunderts. Mit 7 Tafeln. 3. —
73. **Bogner. H.,** Die Grundrißdisposition der Aachener Pfalzkapelle und ihre Vorgänger. Mit 6 Tafeln und 2 Abbildungen im Text. 3. —
74. **Janitsch, Julius,** Das Bildnis Sebastian Brants von Albrecht Dürer. Mit 3 Tafeln und 2 Abbildungen. 2. —
75. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Mit 74 Abbildungen auf 30 Lichtdrucktafeln. 12. —
76. **Geisberg, Max,** Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Eine ikonographische und numismatische Studie. Mit 18 Tafeln und 9 Hochätzungen. 12. —
77. **Major, E.,** Urs Graf. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert Mit 25 Tafeln und 18 Abbildungen im Text. 15. —
78. **Ludwig, Heinrich,** Ueber Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß. Mit einem Lebensabriß des Verfassers aus dem Nachlaß herausgegeben. 6. —
79. **Rauch, Christian,** Die Trauts. Studien und Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Malerei. Mit 31 Tafeln. 10. —
80. **Ludwig, Heinrich,** Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft. 4. 50
81. **Dibelius, Fr.,** Die Bernwardstür zu Hildesheim. Mit 3 Abb. im Text und 16 Lichtdrucktafeln. 8. —
82. **Stadler, Franz J.,** Hans Multscher und seine Werkstatt. Ihre Stellung in der Geschichte der schwäbischen Kunst. Mit 13 Lichtdrucktafeln. 14. —

83. **Kutter, Paul,** Joachim von Sandrart als Künstler, nebst Versuch eines Katalogs seiner noch vorhandenen Arbeiten. Mit 7 Tafeln. 8. —

84. **Eichholz, P.,** Das älteste deutsche Wohnhaus, ein Steinbau des 9. Jahrhunderts. Mit 46 Abbildungen im Text. 4. —

85. **Geisberg, Max,** Die Prachtharnische des Goldschmiedes Heinrich Cnoep aus Münster i. W. Eine Studie. Mit 14 Tafeln und 1 Hochätzung. 7. —

86. **Humann, Georg,** Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst. Mit 96 Abbildungen. 6. —

87. **Springer, Jaro,** Sebastian Brants Bildnisse. Mit 2 Tafeln und 3 Abb. im Text. 2. 50

88. **Hieber, Hermann,** Johann Adam Seupel, ein deutscher Bildnisstecher im Zeitalter des Barocks. 2. 50

89. **Escherich, Mela,** Die Schule von Köln. 6. —

90. **Brinckmann, A.,** Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance. Mit 25 Abbildungen. 10. —

91. **Schuette, Marie,** Der Schwäbische Schnitzaltar. Mit 81 Tafeln in Mappe. 25. —

92. **Baumeister, Engelbert,** Rokoko-Kirchen Oberbayerns. Mit 31 Lichtdrucktafeln. 10. —

93. **Baum, Julius,** Die Bauwerke des Elias Holl. Mit 51 Abbildungen auf 33 Tafeln. 10. —

94. **Schulz, Fritz Traugott,** Die Rundkapelle zu Altenfurt bei Nürnberg. Ein Bauwerk des XII. Jahrhunderts Eine geschichtliche und bauwissenschaftliche Untersuchung. Mit 12 Abbildungen. 5. —

95. **Leidinger, Georg,** Vierzig Metallschnitte des XV. Jahrhunderts aus Münchener Privatbesitz. Herausgegeben und mit Einleitung versehen. 8. —

96. **Waldmann, E.,** Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen und ihr Zusammenhang mit Kölnischer Kunst. Mit 29 Tafeln. 7.—; gebd. 8.50

97. **Hahr, August,** Die Architektenfamilie Pahr. Eine für die Renaissancekunst Schlesiens, Mecklenburgs und Schwedens bedeutende Künstlerfamilie. Mit 46 Abbildungen im Text. 7. —

98. **Hess, Wilhelm,** Johann Georg Neßtfell. Ein Beitrag zur Geschichte des Kunsthandwerkes und der physikalischen Technik des 18. Jahrhunderts in den ehemaligen Hochstiftern Würzburg und Bamberg. Mit 14 Abb. im Text und 13 Tafeln 8. —

99. **Hildebrandt, Hans,** Die Architektur bei Albrecht Altdorfer. Mit 23 Abb. auf 17 Tafeln. 8. —

100. **Schreiber, W. L.,** und **Heitz, P.,** Die deutschen «Accipies» und Magister cum Discipulis-Holzschnitte als Hilfsmittel zur Inkunabelbestimmung. Mit 77 Abb. 10. —

101. **Sitte, Alfred,** Kunsthistorische Regesten aus den Haushaltungsbüchern der Gütergemeinschaft der Geizkofler und des Reichspfeningmeisters Zacharias Geizkofler 1576—1610. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Augsburgs. 3. —

102. **Jacobi, Franz,** Studien zur Geschichte der bayerischen Miniatur des 14. Jahrhunderts. Mit 14 Abb. auf 7 Lichtdrucktafeln. 4. —

103. **Gebhardt, Carl,** Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Mit 51 Abb. auf 34 Lichtdrucktafeln. 14. —

104. **Roth, Victor,** Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. Mit 75 Abb. auf 33 Lichtdrucktafeln. 16. —

105. **Kaufmann, Paul,** Johann Martin Niederee. Ein rheinisches Künstlerbild. Mit 23 Abbildungen in Autotypie. 5. 50

106 **Schreiber, W. L.,** Basels Bedeutung für die Geschichte der Blockbücher. Mit 5 Abbildungen. 4. —

107. **Schulz, Fritz Traugott,** Die St. Georgenkirche in Kraftshof. Mit 35 Abbildungen auf 2 Tafeln. 8. —

108. **Höhn, Heinrich,** Studien zur Entwickelung der Münchener Landschaftsmalerei vom Ende des achtzehnten und vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. 14. —

109. **Josten, Hanns Heinz,** Neue Studien zur Evangelienhandschrift Nr. 18 («des hl. Bernward Evangelienbuch») im Domschatze zu Hildesheim. Beiträge zur Geschichte der Buchmalerei im frühen Mittelalter. Mit 1 Textabb. nach Zeichnung und 16 Abb. auf 8 Lichtdrucktafeln nach Originalaufnahmen des Verfassers. 6. —

110. **Rentsch, Eugen,** Der Humor bei Rembrandt. 2. —

111. **Roch, Wolfgang,** Philipp Otto Runges Kunstanschauung (dargestellt nach seinen «Hinterlassenen Schriften») und ihr Verhältnis zur Frühromantik. 8. —

112. **Zottmann, Ludwig,** Zur Kunst von Elias Greither dem Aelteren und seinen Söhnen und Mitarbeitern. Ein Beitrag zur Geschichte der bayrischen Lokalkunst. Mit 44 Abb. auf 32 Lichtdrucktafeln. 10. —

113. **Reiners, Heribert,** Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik. Ein Kapitel der Rezeption der Gotik in Deutschland. Mit 29 Lichtdrucktafeln. 8. —

114. **Molsdorf, Wilhelm,** Die Bedeutung Kölns für den Metallschnitt des XV Jahrhunders. Mit 10 Abb. im Text und 15 Tafeln. 8. —

115. **Büchler, Karl,** Das Römerbad Badenweiler. Eine erläuternde Studie. Mit 1 Plan in Lithographie und 24 Abb. 3. —

Unter der Presse:

Beth, Ignaz, Die Baum-Zeichnung in der deutschen Graphik des XV. und XVI. Jahrhunderts.

Frölicher, Elsa, Die Porträtkunst Hans Holbeins des Jüngeren und ihr Einfluß auf die Schweizerische Bildnismalerei im XVI Jahrhundert.

Wallerstein, Victor, Die Raumbehandlung in der Oberdeutschen und Niederländischen Tafelmalerei der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Eine stilgeschichtl. Studie.

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.